B. C. U.
P 1119

REVISTA DE ISTORIE
ȘI
TEORIE LITERARĂ

Biblioteca Facultății de Ist. Geol.
SECȚIA
LITERATURĂ
București

21
1119

TOM. 19
2
1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACIȚĂ membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHITIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4.– ; FF 20.– ; £ 0,10.

Toute commande de l'étranger sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale 134–135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 134–135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 19 1970 Nr. 2

SUMAR

CENTENARUL NAŞTERII LUI V. I. LENIN

Pag.

AL. DIMA, Scriitorii despre Lenin — Trăsături ale unui portret 183
M. NOVICOV, Lenin despre unele probleme ale dezvoltării literare în primii ani ai puterii sovietice 189
GEORGE MUNTEAN, Recitind texte de Lenin 211

Studii

AL. ZUB, În jurul unor însemnări inedite ale lui M. Kogălniceanu (1838—1839) 217
SIMONA POPESCU, F. X. Šalda, creator al criticii cehe moderne 231
STAN VELEA, Romanul lui J. Iwaszkiewicz 243

Puncte de vedere

ADRIANA MITESCU, Câteva considerații asupra romanului românesc contemporan 253
MARIN BUCUR, „Spațiul literar" în universul uman — Maurice Blanchot 265

Profiluri

DORINA GRĂSOIU, Virgil Carianopol 273
SIMION BĂRBULESCU, Nichita Stănescu 279

Omagiu

* * * Werner Krauss la 70 de ani 287

Texte și documente

MARTA ANINEANU, Povestea lui Camaralzaman. Un episod necunoscut din *Halima* 291
CĂTĂLINA VELCULESCU, Ecouri ale călătoriei lui A. Demidoff în Principate 295

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VASILE SANDU, Publicistica lui B. P. Hasdeu (II) 303
CRINA DECUSARĂ-BOCȘA, Din corespondența Iuliа—B. P. Hasdeu, II. . . 311

Recenzii

OVIDIU BÎRLEA, *Metoda de cercetare a folclorului* (*George Muntean*); EUGEN IONESCU, *Teatru*, 2 vol. (*Marcel Duță*); W. NOOMEN, J. A. G. TANS, *Literatura franceză* (*Gh. Bulgăr*); PIERRE DE BOISDEFFRE, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* (1968), (*Marin Bucur*), SORIN ALEXANDRESCU, *William Faulkner* (*Roxana Sorescu*) 321

Cronică

Accesibilitatea operelor literare 333

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 19 1970 N° 2

SOMMAIRE

100e ANNIVERSAIRE DE LA NAISSANCE DE LÉNINE

Page

A. DIMA, Lénine vu par les écrivains — traits d'un portrait 183
M. NOVICOV, Lénine sur quelques problèmes du développement de la littérature pendant les premières années du pouvoir soviétique 189
GEORGE MUNTEAN, En relisant des textes de Lénine 211

Études

A. ZUB, Autour de quelques notes inédites de M. Kogălniceanu (1838—1839) 217
SIMONA POPESCU, F. X. Salda, créateur de la critique tchèque moderne 231
STAN VELEA, Le roman de J. Iwaskiewicz 243

Points de vue

ADRIANA MITESCU, Quelques considérations sur le roman roumain contemporain 253
MARIN BUCUR, „L'espace littéraire" dans univers humain — Maurice Blanchot 265

Profils

DORINA GRASOIU, Virgil Carianopol 273
SIMION BĂRBULESCU, Nichita Stănescu 279

Hommage

* * * Werner Krauss à 70 ans 287

Textes et documents

MARTA ANINEANU, L'histoire de Camaralzaman. Un épisode inconnu de *Halima* 291
CATALINA VELCULESCU, Echos du voyage de A. Demidoff dans les Principautés Roumaines 295

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VASILE SANDU, L'activité journalière de B. P. Hasdeu (II) 303
CRINA DECUSARĂ-BOCȘA, De la correspondance Iulia–B. P. Hasdeu . . 311

Comptes rendus

OVIDIU BÎRLEA : *Metoda de cercetare a folclorului* (Méthode de recherche du folklore) (*George Muntean*) ; EUGEN IONESCU : *Teatru* (Théatre), tomes I–II (*Marcel Duțâ*) ; W. NOOMEN, J. A. G. TANS : *Literatura franceză* (La littérature française) (*G. Bulgăr*) ; PIERRE DE BOISDEFFRE : *Une histoire vivante de la littérature française d'aujourd'hui*, 1968 (*Marin Bucur*) ; SORIN ALEXANDRESCU, *William Faulkner* (*Roxana Sorescu*). 321

Chronique

L'accessibilité des œuvres littéraires 335

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 19 1970 № 2

СОДЕРЖАНИЕ

К столетию со дня рождения В.И. Ленина

Стр.

АЛ. ДИМА, Писатели о Ленине — черты одного портрета 183
М. НОВИКОВ, Ленин о некоторых вопросах литературного процесса в первые годы советской власти 189
ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯН, Перечитывая ленинские работы 211

Статьи

АЛ. ЗУБ, Вокруг некоторых неизданных заметок М. Когэлничану (1838—1839) 217
СИМОНА ПОПЕСКУ, Ф. Кс. Шалда — создатель современной чешской критики 231
СТАН ВЕЛЯ, Роман Я. Ивашкевича 243

Точки зрения

АДРИАНА МИТЕСКУ, Некоторые соображения в связи с современным румынским романом 253
МАРИН БУКУР, Литература в внутреннем мире человека — Морис Бланшо 265

Литературные портреты

ДОРИНА ГРЭСОЮ, Вирджил Карианопол, НИКИТА СТЭНЕСКУ . . . 273
СИМИОН БЭРБУЛЕСКУ 279

Юбилей

* * * Вернер Краусс в 70 лет 287

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Тексты и документы

МАРТА АНИНЯНУ, Сказка Камаралзамана. Неизвестный эпизод из *Халимы* 291
КЭТЭЛИНА ВЕЛКУЛЕСКУ, Отклики на поездку А. Демидова в Княжества 295
ВАСИЛЕ САНДУ, Публицистика Б. П. Хашдеу (II) 303
КРИНА ДЕКУСАРЭ-БОКША, Из корреспонденции Юлии—Б. П. Хашдеу, II 311

Рецензии

ОВИДИУ БЫРЛЯ, *Метод исследования фольклора* (*Джеордже Мунтян*); ЕУДЖЕН ИОНЕСКУ, *Театр*, тт. I—II (*Марчел Дуцэ*); У. НУМЕН, И.А.Г. ТАУС, *Французская литература* (*Г. Булгэр*); Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, 1968 (*Марин Букур*); СОРИН АЛЕКСАНДРЕСКУ, *Вильям Фолкнер* (*Роксана Сорескy*) 321

Хроника

Доступность литературных произведений 335

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SCRIITORII DESPRE LENIN

—Trăsături ale unui portret—

AL. DIMA

Înfățișăm în cele ce urmează, întemeiați pe un variat material de mărturii și opinii, răsfrîngerea omului și, în parte, a operei lui Lenin în conștiința a numeroși scriitori ai lumii, dintre care mulți i-au fost apropiați. Nu integrăm acestei reconstituiri expresivele considerații ale scriitorilor noștri, pentru motivul că ele necesită o tratare deosebită și amplă, care a și fost întreprinsă, cel puțin în linii mari, în diferite comunicări, conferințe sau articole de presă apărute de curînd. Multe din materialele pe care le datorăm unor scriitori străini, inclusiv sovietici, sînt în genere mai puțin cunoscute la noi și utilizarea lor aci va putea, prin urmare, trezi un interes mai susținut, aruncînd noi fascicule de lumină asupra impunătoarei personalități a lui Lenin.

Vor fi citați mai jos scriitori reprezentativi, ca, de pildă, Bernard Shaw, Romain Rolland, Theodor Dreiser, Henri Barbusse, Martin Andersen Nexö, Lion Feuchtwanger sau Rafael Alberti, aparținînd unor generații mai vechi și mai noi, dar și scriitori relativ mai puțin cunoscuți, ca italianul Giovanni Germanetto, englezul Ralph Fox, cehul Ivan Olbracht, sau Julius Fucik, maghiarul Andor Gábor. Vor apărea apoi, la rîndu-le, numele unor scriitori sovietici de seamă, din diferite generații, începînd cu cei mai vechi, un A. Serafimovici, un Demian Bednîi, un A. Lunacearski și mai ales Maxim Gorki, în sfîrșit Ilya Ehrenburg, Konstantin Fedin și alții. Cu mărturiile autorizate ale tuturor acestora vom încerca să schițăm aici portretul fizic și moral al lui Lenin, cîteva din marile lui concepții, însemnătatea lui mondială, așa cum o vedeau scriitorii amintiți.

★

Vom începe prin a reproduce o caracterizare de ansamblu a lui Bernard Shaw, militant socialist și el la sfîrșitul veacului trecut, care afirmase cu tărie : „În această etapă a istoriei, există numai un om de stat interesant :

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 183–188, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

numele lui e Lenin" [1], după care urmează o schiță a personalității acestuia, referindu-se îndeosebi la stilul lui revoluționar, în comparație cu cel al socialismului occidental.

Impresia covîrșitoare pe care Lenin o trezea în spiritul scriitorilor pornea chiar de la portretul lui fizic. A. Lunacearski îl descrie o dată surprinzînd cîteva trăsături expresive. El povestește că un sculptor a fost fermecat de frumusețea chipului sau a frunții care nu putea fi comparată decît cu cea a lui Socrate.

Ilya Ehrenburg va însemna, la rîndu-i, mai tîrziu, o observație cu același obiect : „Forma craniului era uimitoare : te obliga să te gîndești nu la anatomie, ci la arhitectură" [2]. Dar caracterizarea lui Lunacearski continuă : ochii lui Lenin impuneau prin expresivitate, reflectînd exprimarea gîndului, rîsul lui avea ceva din „sinceritatea copilului", surîsul lui apărea ca „subtil", uneori ironic, dar nu răutăcios. Întreaga lui ființă — spune Lunacearski — respira un aer părintesc și oglindea o iubire aprinsă pentru om. Englezul Herbert Wells, într-un articol, *Într-adevăr un om mare*, îi descrie impresionant masca mortuară, cu prilejul unei vizite la Moscova, în 1934. După ce-l cunoscuse viu, îl revede în Mausoleu pe „omul mic de statură" ; acum „chipul îi era palid, parcă de ceară, iar mîinile neliniștite zăceau calme", dar Wells distinge pe figura neînsuflețită „sinceritatea și curajul" marelui dispărut [3].

Ne apropiem astfel de portretul moral al marelui conducător, și scriitorii țin să sublinieze, mai întîi, răsunetul personalității lui Lenin în mase. Poetul maghiar Andor Gábor, fost luptător revoluționar el însuși, emigrînd în Rusia pînă la eliberarea țării sale, observă că fiecare muncitor dorea să aibă în apropiere un bust al lui Lenin. Muncitorilor sovietici le era profund cunoscută opera și activitatea politică a lui Lenin. Ei îl comparau uneori cu Marx, pe care-l considerau „prea savant" pentru ei, în timp ce pe Lenin îl înțelegeau cu ușurință. Același scriitor maghiar relatează o vorbă semnificativă a unei văduve sărace care, pe baza vechii ei educații religioase, îl compara cu Isus, observînd interesant că „Lenin e pentru noi mai mult ca Isus, căci acesta a făgăduit mîntuirea săracilor, dar numai bisericile s-au îmbogățit, pe cînd credincioșii nu s-au clintit din mizeria lor seculară" [4].

Numeroase mărturii scriitoricești subliniază marea simplitate a lui Lenin ; Gorki, Nexö, Lunacearski reliefează însușirea de care vorbim. Nexö, îndeosebi, ține să observe că această simplitate nu avea nimic obișnuit în ea, că — dimpotrivă — ea dezvăluia „un om al timpurilor noi, pe unul din cei care se nasc o dată la sute de ani, dacă nu chiar la o mie" [5]. Lunacearski caracterizează această simplitate ca „fermecătoare" ; Wells se

---

[1] Bernard Shaw, *Люди, желающие в самом деле что-нибудь сделать, — как Ленин, — не ждут* (*Oamenii care într-adevăr doresc să realizeze ceva — ca Lenin — nu așteaptă*), în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), Moscova, 1957, p. 140.

[2] Ilya Ehrenburg, *Ianuarie 1909*, în vol. *Ленин всегда с нами* (*Lenin e mereu alături de noi*), Moscova, 1967, p. 119.

[3] Herbert Wells, *Действительно великий человек* (*Într-adevăr un om mare*), în vol. *О Ленине* (*Despre Lenin*), Moscova, 1962, p. 356.

[4] Andor Gábor, *Lenin în Neukăln*, în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), p. 157.

[5] Martin Andersen Nexö, *Я видел Ленина* (*L-am văzut pe Lenin*), în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

arată copleşit de acestă caracteristică. O astfel de trăsătură nu se împacă deloc, se înţelege, cu solemnitatea, cu orgoliul sau aroganţa. Romain Rolland recunoaşte calitatea de la prima vedere. De aici o familiaritate care cucereşte pe toţi şi care îmbărbătează deopotrivă tineretul sau pe oamenii vîrstnici, pe cei simpli sau pe marile personalităţi cu care intră în contact. Nexö înseamna astfel : „Lenin ... asculta cu atenţie glasul şi bătăile inimii oamenilor mărunţi, îi ridica pe o treaptă superioară, demonstra că omul de rînd şi munca lui constituie baza vieţii" [6]. Ilya Ehrenburg descrie cordialitatea pe care i-a arătat-o Lenin, pe cînd scriitorul era foarte tînăr.

Se alătură acestei trăsături frumoasele lui sentimente familiale : mişcătoarea lui dragoste pentru mama, fraţii şi soţia lui. În scrisorile lui Lenin, aminteşte Henri Barbusse, se cuprinde „întreaga tragedie a vieţii Mariei Alexandrovna, care la o vîrstă înaintată, în loc să se simtă ocrotită în mijlocul familiei, se agită, stă pe la uşile închisorilor, aşteptînd să-şi vadă copiii, fiind de multe ori singură, dar niciodată deznădăjduită" [7].

E zguduitor, de asemenea, sentimentul lui pentru Nadejda Krupskaia, care — spune mai departe Barbusse — a fost mereu alături de Lenin, mereu învăluită în iubirea lui statornică : „Erau două fiinţe care nu numai că se iubeau, dar luptau alături, cu arme diferite, însă în acelaşi mod pasionat" [8].

Toate aceste atît de umane trăsături, aceste necurmate legături cu aspectele obişnuite ale vieţii, nu-l coborau de loc pe Lenin la proporţiile banalităţii cotidiene, ci, dimpotrivă, — adaugă Barbusse — îl ridicau. Căci el rămînea totdeauna, în toate împrejurările, acel „gigant al istoriei contemporane", cum îl numeşte scriitorul francez.

Impresionează apoi şi pe scriitor sinceritatea, înţelepciunea şi riguroasa credinţă neclintită a lui Lenin în cauza revoluţiei. Shaw, Gorki, Barbusse subliniază şi aceste trăsături. Gorki insistă de asemeni, asupra vioiciunii deosebite a spiritului, caracteristică omului cu mare orizont cultural, adaptabil la varietatea complexă a împrejurărilor.

Alţi scriitori scot în relief totala dezinteresare a lui Lenin faţă de cele mai elementare nevoi ale vieţii lui. A. Serafimovici povesteşte astfel că în perioada foametei, în care marele conducător primea alimente din toate părţile, el le dăruia spitalelor şi caselor de copii. De altfel, suferinţele fiecărui om, oricît de neînsemnat, îl preocupau de aproape şi el cerea să i se comunice tot ce constituia „soarta unui om".

Se înţelege că o astfel de personalitate socotea „simţul dreptăţii" ca fundamental şi nu putea admite să arunce vălul iertării peste vinovaţi. Robert Minor ne relatează astfel că Lenin nu putea trece peste fapte infamante ca dezertarea sau hoţia şi propunea pedepse grele pentru acestea [9].

În sfîrşit, unii dintre scriitori, în frunte cu Gorki, insistă cu drept cuvînt asupra patriotismului lui Lenin. El simţea — ne spune marele scriitor — mîndrie pentru poporul rus, pentru spiritul creator al acestuia, pentru talentul său.

---

[6] Ibidem. p. 98.

[7] Henri Barbusse, *О Ленине* (*Despre Lenin*), în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*).

[8] *Ibidem* p. 118.

[9] Robert Minor, *У Ленина* (*La Lenin*), în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar, firește, în cadrul portretului general, un loc deosebit se cade să-l ocupe figura oratorului. Asupra ei s-a îndreptat de altfel, cu precădere, atenția scriitorilor. Cei mai mulți au recunoscut influența copleșitoare a discursurilor lui Lenin. Lunacearski socotește că el deținea o capacitate de transmitere hipnotică. Scriitorul ceh Ivan Olbracht, în *Amintirile mele despre Vladimir Ilici Lenin*, descrie pe larg aptitudinile oratorului, dezvăluite cu prilejul cuvîntării rostite de acesta la moartea lui Sverdlov. El amintește „glasul puternic și răsunător, deși estompat, frazele calme, expresive, deslușite și clare", importante prin tot ceea ce comunicau, fără nimic de prisos [10].

Nu de altă părere e Gorki. Marele scriitor și prieten al lui Lenin se declară „absorbit" de arta sa oratorică, nu remarcă de loc tendințe calofile, ci doar „cuvinte distincte, limpezi, cuprinzînd uimitor de ușor esența"[11].

De asemenea Konstantin Fedin, în articolul *Lenin așa cum era*: „Conținutul cuvîntului său era transmis plastic, cu întreg corpul. Părea că un metal topit fusese turnat într-o formă accesibilă, atît de exact însoțea mișcarea exterioară cuvîntul și atît de furtunos se făcea transmiterea sensului înflăcărat al cuvîntării [12]".

Nimic monoton nu se ivea în discursurile sale; Lenin rămînea mereu, observă mai departe Fedin, „același mare tribun". Concizia, sobrietatea, accentuarea esenței ideilor îl îndreptățeau pe Gorki să-i caracterizeze oratoria ca fiind de tipul „artei clasice" [13]. Opinia era reținută și prin evitarea „vorbelor goale", dar ceea ce izbea de asemeni și aici era simplitatea fermecătoare a expunerii sale, căci același Gorki observa că de la Lenin a învățat că „despre problemele cele mai complexe ale politicii se poate vorbi atît de simplu" [14]. Lenin luneca chiar uneori spre familiaritate, evitînd, în orice caz, solemnitatea și artificialitatea, dar scriitorul remarcă totuși că el nu cobora niciodată spre banalități sau vulgaritate. Impresiona, mai departe, desăvîrșita unitate a cuvîntului cu gestul, expresia verbală și mimica fuzionînd organic, dar totdeauna se afirma mai ales volubilitatea spiritului său. Nu lipseau nici popasurile varietății în cadrul discursurilor, pe care și le semăna uneori cu anecdote, cu intenții distractive, după cum remarcă Serafimovici.

Interesantă e apoi caracterizarea cuvîntărilor din punctul de vedere al compoziției. Îi datorăm lui Ilya Ehrenburg observația metaforică după care discursurile lui Lenin se desfășoară în „spirală", întrucît, de teama de a nu fi înțeles, Lenin revenea adesea la ideile anterior anunțate, dar le adăuga elemente noi.

În ansamblu, se impunea viguros puterea de convingere și energia pragmatică a oratorului, flacăra cuvîntului îndemnînd spre acțiuni imediate. Efectul se dovedea hotărîtor. Îl descrie, printre alții, Ivan Olbracht: „Și masele îl ascultau pe Lenin. Parcă înaintea lui se afla un imens basorelief

---

[10] Ivan Olbracht, *Мои воспоминания о Владимире Ильиче Ленине* (*Amintirile mele despre Vladimir Ilici Lenin*), în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), p. 59.

[11] Maxim Gorki, *V. I. Lenin*, în vol. *Ленин всегда с нами* (*Lenin e mereu alături de noi*), p. 471.

[12] Konstantin Fedin, *Живой Ленин* (*Lenin așa cum era*), în vol. *Ленин всегда с нами* (*Lenin e mereu alături de noi*), p. 353.

[13] Maxim Gorki, *Ibidem*, p. 472.

[14] *Ibidem*, p. 471.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în bronz de capete şi busturi încremenite în nemişcare". Se adaugă apoi, de îndată : „doar Lenin e trup şi sînge din sîngele acestor mase şi buzele lui n-au pronunţat niciodată vreun cuvînt care să nu fi fost, în acelaşi timp, şi cuvîntul lor" [15].

Alt scriitor se referă însă, uneori, şi la unele concepţii de bază ale lui Lenin, dintre care vom desprinde aici doar unele, legate de problemele creaţiei.

Iată, mai întîi, opinia lui despre umanism, creionată de Lion Feuchtwanger. Lenin deosebea, după cum se ştie şi din alte scrieri ale lui, în mod răspicat *umanismul claselor exploatatoare* de *adevăratul umanism*, care era cel al socialismului. El a dat şi o definiţie a umanismului, despre care a spus că „reprezintă totalitatea bunurilor care ridică pe om la treapta de om", legîndu-l în mod necesar de „noţiunile de cultură, dreptate, pace, democraţie, libertate", dar — în acelaşi timp — umanismul era considerat ca determinat de „condiţiile exterioare care asigură omului o existenţă demnă" [16].

Lenin opunea „umanismului idealist" pe cel *practic, realist*, în folosul oamenilor. Umanismul leninist — spunea mai departe Feuchtwanger — elogiază libertatea, dar, desigur, e liber numai acela „care nu e apăsat de spaima şomajului, a bătrîneţii fără o bucată de pîine, de spaima pentru soarta copiilor" [17].

Se înţelege că scriitorii ţineau să reliefeze şi ideile lui Lenin despre artă şi poezie, pe care le notăm după convorbirile cu ei. Lunacearski, de pildă, reţine jena pe care o resimţea Lenin cînd era vorba să-şi exprime părerile despre anume opere, pentru motivul că refuza diletantismul şi nu-i plăcea să expună decît păreri strict întemeiate. Din discuţiile cu el, s-a putut totuşi deduce — alături de cunoscutele lui opinii teoretice — preferinţa pentru clasicismul rus şi pentru metode de creaţie realiste. De aici o vădită antipatie împotriva şcolilor decadente, de pildă, a futurismului, paralel cu elogiul vechii arte, în măsura în care aceasta rămăsese valoroasă. El afirma deci şi în convorbirile lui cu scriitorii importanţa moştenirii culturale, pe care o teoretizase cu alte prilejuri.

Dintre arte se remarcă preferinţa lui pentru muzică şi cinematografie, pe care de altfel, după cum se ştie, a sprijinit-o necurmat. Dintre discuţiile purtate cu scriitorii, reţinem pe cea referitoare la poezie, dusă cu Demian Bednîi. Lenin cerea renunţarea la vechea poezie estetizantă şi recomanda una nouă, cu un conţinut interesînd pe muncitori şi ţărani, expresia „îndeplinirii unei datorii revoluţionare", deosebite cu totul de factura şi ideile artei poetice anterioare.

Scriitorii de seamă din toate ţările lumii l-au elogiat totdeauna pe Lenin şi au scos în relief însemnătatea lui mondială şi naţională. Romancierul american Theodor Dreiser a subliniat, de pildă, „înţelegerea largă, multilaterală şi clară a lui Lenin în ce priveşte destinul unei ţări imense, a şasea parte a lumii, care în vremea tiraniei ţariste a rămas în urmă cu

---

[15] Ivan Olbracht, *ibidem*, p. 70.

[16] Lion Feuchtwanger, *Ленин и социалистический гуманизм* (*Lenin şi umanismul socialist*), în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), p. 145.

[17] Lion Feuchtwanger, *ibidem*, p. 146.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sute de ani din punct de vedere social şi economic în comparaţie cu America şi statele Europei" [18].

Şi impresionantele lui acţiuni politice nu erau de loc expresia dictatorului, ci a unei personalităţi de felul lui Cromwell sau Lincoln, cum remarca Ralph Fox : „Un om simplu, măreţ, deplin conştient de importanţa lui în istoria lumii", dar nu un supraom, idee pe care o ura cu înverşunare, ca expresie „a unei culturi false şi a unei filozofii ieftine" [19].

Scriitori străini reputaţi în ţara lor şi peste hotare, ca Johannes Becher, se înscriu cu entuziasm printre admiratorii şi ucenicii lui Lenin. De la el a învăţat — scrie în mărturia pe care şi-o intitulează : *Drumul meu către Lenin* — care sînt resorturile războiului, ce înseamnă imperialismul şi principalele curente sociale din lume, care e adevărata doctrină a revoluţiei, şi adaugă : „În lucrările lui, am aflat ceea ce omenirea a căutat îndelung : adevărul vieţii", şi Becher conchide : „Lenin mi-a răspuns la întrebarea : Ce e de făcut" [20].

Cînd Lenin a murit, scriitorii şi militanţii de sacrificiu ca Julius Fucik au putut afirma : „Lenin e mort, dar leninismul trăieşte" [21].

După ireparabila lui pierdere, personalitatea marelui conducător a luat proporţii de legendă. El a devenit un simbol viu, o idee-forţă a luptei de eliberare a tuturor popoarelor, concepţie care reapare şi în conştiinţa scriitorilor, a unui Giovanni Germanetto, militant şi scriitor, sau a unui Rafael Alberti, vibrînd de suferinţele Spaniei, a unui Bernard Shaw, cel care elogiază metodele pragmatice ale lui Lenin spre deosebire de cele contemplative ale unora dintre socialiştii occidentali.

Firește, din astfel de mărturii fragmentare n-am putut închega decît o schiţă de portret, palidă îndestul faţă de viguroasa figură a intelectualului, creatorului de idei şi a conducătorului de popoare care a fost şi a rămas Lenin. Sînt încă multe materiale de adunat şi utilizat din chiar această lume a scriitorilor, dar ne-am limitat aci doar la o seamă de trăsături grăitoare totuşi şi sugerînd, cel puţin, o reconstituire parţială a personalităţii ce a reprezentat o răscruce hotărîtoare în istoria lumii contemporane.

---

[18] Theodor Dreiser, *Lenin*, în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), p. 138.

[19] Ralph Fox, *Lenin*, în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), p. 171 — 172.

[20] Johannes Becher, *Мой путь к Ленину* (*Drumul meu către Lenin*), în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), p. 143.

[21] Julius Fucik, *Lenin*, în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), p. 133.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LENIN DESPRE UNELE PROBLEME ALE DEZVOLTĂRII LITERARE ÎN PRIMII ANI AI PUTERII SOVIETICE

MIHAI NOVICOV

Marea Revoluție Socialistă din Octombrie s-a înscris ca un eveniment epocal în istoria umanității cel puțin din două motive. În primul rînd, pentru că a confirmat prevederile marxismului cu privire la necesitatea istorică a prăbușirii capitalismului și a înlocuirii lui cu o formație socială superioară — socialismul. În al doilea, pentru că — de data aceasta contrar prevederilor celor mai mulți marxiști — răsturnarea s-a produs nu într-o țară înaintată din punctul de vedere al dezvoltării economice și sociale și cu un înalt nivel de civilizație, ci într-o țară înapoiată, care, după cunoscuta apreciere a lui Lenin, se afla „la granița dintre țările civilizate și țările care pentru prima oară au fost atrase, de acest război, în mod definitiv pe făgașul civilizației, țări din întregul Orient, țări din afara Europei"[1]. Ceea ce a conferit revoluției ruse un dublu caracter : pe de o parte, ea a intrat în istorie ca o expresie a legităților inexorabile de dezvoltare a întregii omeniri, pe de altă a întrunit o seamă de particularități cu totul specifice, în legătură cu care Lenin nu o dată a repetat că ele în nici un fel nu pot fi considerate ca trăsături obligatorii și pentru alte revoluții socialiste. La Congresul al VIII-lea al P.C.(b) din Rusia, referindu-se la tovarășii din Germania care „vin la noi să se lămurească asupra formelor orînduirii socialiste", Lenin adăuga : „Și trebuie să procedăm astfel ca să arătăm tovarășilor din străinătate în ce constă forța noastră, ca ei să vadă că în revoluția noastră nu ieșim nicidecum din limitele realității, ca să le oferim un material pe deplin convingător. Ar fi ridicol să prezentăm revoluția noastră ca un ideal pentru toate țările, să ne imaginăm că ea a făcut o serie întreagă de descoperiri geniale și a introdus o mulțime de inovații socialiste. Eu nu am auzit acest lucru de la nimeni și afirm că nu-l vom auzi de la nimeni. Noi avem

[1] V. I. Lenin, *Despre revoluția noastră (pe marginea însemnărilor lui N. Suhanov)*, în *Opere complete*, ediția a 2-a, vol. 45, București, Edit. politică, 1967, p. 401. În continuare, referirile la această ediție se vor da în paranteze în text, indicîndu-se cu cifra romană volumul și cu cifra arabă pagina.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 189–209, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

experiența practică a realizării primilor pași în direcția nimicirii capitalismului într-o țară cu un raport deosebit între proletariat și țărănime. Asta e tot. Dacă vom face ca broasca, ne vom opinti și ne vom umfla, vom ajunge de rîsul lumii, vom fi niște lăudăroși și nimic mai mult" (XXXVIII, 179).

Opera lui Lenin de după octombrie 1917 conține referiri de excepțională însemnătate tocmai în legătură cu sinuozitățile corelației dialectice între general și particular în cadrul procesului revoluționar. Ea nu poate fi înțeleasă decît în lumina acestei corelații. Lenin îi combătea cu înverșunare pe acei care, tot lamentîndu-se cu privire la „groaznica" înapoiere a Rusiei, contestau posibilitatea construirii socialismului în această țară, în condițiile în care ar rămîne pentru un timp singura țară socialistă. Ultimele sale lucrări sînt dedicate în mare parte acestei probleme. Dar cu aceeași intransigență Lenin îi corecta sever pe acei comuniști care își închipuiau că pot construi efectiv socialismul doar preluînd formulări frumoase și elaborînd scheme corespunzătoare unor formule teoretice. El cerea ca edificarea concretă a noii societăți să se facă printr-o continuă verificare a tuturor soluțiilor în practică, luîndu-se în considerație nu doar particularitățile unor republici sovietice, dar și cele ale unor regiuni mai mult sau mai puțin îndepărtate ale țării: „Vom cunoaște o mare diversitate de condiții, așa încît nu ne considerăm în nici un caz legați de un șablon și nu decretăm o dată pentru totdeauna că experiența noastră, experiența Rusiei centrale, poate fi transpusă în întregime în toate regiunile periferice" (XXXVIII, 144).

La 14 aprilie 1921, salutînd victoria comuniștilor din Azerbaidjan, Gruzia, Armenia, Daghestan și Republica Muntenilor din Caucaz, Lenin îi prevenea asupra noilor sarcini, foarte grele, care-i așteaptă în opera de consolidare a puterii sovietice, în vederea trecerii spre socialism. Îi îndemna totodată să nu „copieze" tactica comuniștilor ruși, ci s-o corecteze în raport cu particularitățile locale. Nici vorbă nu poate fi, preciza Lenin, să „copiați tactica noastră, ci analizați dv. înșivă cauzele originalității ei, condițiile și rezultatele ei, și căutați să aplicați acolo, la dv., nu litera, ci spiritul, sensul, învățămintele experienței anilor 1917—1921" (XLIII, 202). Mai tîrziu, la al IV-lea Congres al Internaționalei Comuniste (5 noiembrie — 5 decembrie 1922), referindu-se la rezoluția adoptată la Congresul al III-lea cu privire la structura organizatorică, conținutul și metodele de muncă ale partidelor comuniste, Lenin arăta că rezoluția „este minunată, dar ea este aproape complet rusească, adică se bazează în întregime pe condițiile existente în Rusia. Aceasta este partea ei bună, dar în același timp și partea ei proastă". Pentru că „am impresia că am comis o mare greșeală cu această rezoluție, și anume că ne-am închis singuri calea spre noi succese... Noi n-am înțeles încă cum trebuie să prezentăm străinilor experiența noastră rusească. Tot ce s-a spus în rezoluție a rămas literă moartă" (XLV, 314—315).

Ultimul text scris (mai precis dictat) de Lenin poartă data: 2 martie 1923 (XLV, 427). De atunci au trecut aproape 50 de ani. Multe dintre problemele în legătură cu care Lenin își apăra cu pasiune punctul de vedere au intrat în istorie. Trăiește însă și va trăi veșnic gîndirea leninistă. Ar fi să contrazicem tocmai spiritul acestei gîndiri dacă am încerca să extragem din cutare cuvîntare sau cutare articol niște teze, iar apoi să le potrivim cu tot dinadinsul situației de azi. Urmărind pas cu pas activita-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tea titanică a lui Lenin (de fapt, de la volum la volum), putem observa cum Lenin însuși modifica, pentru succesul cauzei, după verificarea în viață, niște teze pe care le considera foarte juste poate doar cu cîteva luni în urmă. Mai mult : Lenin îi prevenea pe tovarășii săi de luptă de pericolul ce-l reprezintă un cuvînt de ordine bun, ce și-a pierdut valabilitatea [2]. Ca un magnet el continuă să-i atragă pe acei care nu văd sau nu vor să vadă schimbarea situației și astfel dintr-un factor al progresului se transformă într-o frînă a dezvoltării.

A lupta și a munci în spirit leninist înseamnă a adecva cu maximum de suplețe, dar și cu inflexibilă intransigență revoluționară, tactica momentului în funcție de zigzagurile uneori imprevizibile ale istoriei, dar și în lumina țelului final al luptei — victoria comunismului pe întreaga planetă.

În acest spirit ne-am propus și noi să analizăm referirile — ce-i drept, puține — ale lui Lenin la problemele literaturii după octombrie 1917. De ce sînt puține e explicabil. În cei cinci ani — numai cinci ani ! — cît a stat Lenin în fruntea guvernului sovietic, istoria a impus primului stat muncitoresc-țărănesc încercări atît de grele, încît ele au reclamat încordarea într-adevăr supraomenească a forțelor doar în cîteva direcții. Războiul civil la început, războiul pe frontul economic după 1920. Abia după trecerea la „noua politică economică" (n.e.p.) și obținerea pe această bază a primelor rezultate, s-a ivit posibilitatea abordării în perspectivă a obiectivelor construcției socialiste. Și atunci, dintr-o dată, pe primul plan s-au situat problemele culturii : „La drept vorbind — scria Lenin —, ne-a rămas « *numai* » un singur lucru, și anume să facem ca populația noastră să devină atît de « civilizată », încît să înțeleagă toate avantajele care ar decurge dintr-o participare generală la activitatea cooperatistă și să organizeze o asemenea participare. « *Numai* » atît". Ceea ce presupunea însă pășirea într-o altă epocă istorică, căci „pentru a înfăptui acest « numai » e nevoie de o întreagă revoluție [3], de o întreagă perioadă de dezvoltare culturală a întregii mase populare" (XLV, 394). În acest context avea să afirme Lenin în continuare că „dacă n-ar fi relațiile internaționale și dacă n-am fi obligați să luptăm pentru poziția noastră pe plan internațional, aș spune că la noi centrul de greutate se deplasează asupra muncii de culturalizare" și că „cooperativizarea completă nu este posibilă fără o întreagă revoluție culturală" (XLV, 398). După cum se vede, Lenin concepea revoluția culturală ca o problemă de stat în cadrul construcției socialiste generale — ca o condiție necesară a victoriei definitive a socialismului.

De acest cadru e nevoie să ținem seama și atunci cînd cercetăm referirile lui Lenin la scriitori și opere literare. Se știe doar că propriu-zis critică literară Lenin n-a făcut niciodată, că se ferea chiar a se pronunța

---

[2] „Orice lozincă pe care partidul o lansează în mase are proprietatea de a deveni rigidă, de a-și pierde conținutul viu, de a-și păstra pentru mulți valabilitatea chiar și atunci cînd s-au schimbat condițiile care au determinat necesitatea acestei lozinci. Acesta este un rău inevitabil, și dacă nu știi să lupți împotriva lui și să-l învingi, nu poți asigura partidului o politică justă" (XXXVII, 199).

[3] În rusește „переворот" — răsturnare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

asupra valorii artistice a producțiilor pe care le menționa [4]. Aborda deci problemele literaturii nu în sine, ci ca parte integrantă a unui proces general, în care creația literară intervenea, nu putea să nu intervină, mai ales prin forța ei de înrîurire asupra conștiințelor, prin capacitatea ei de a acționa în consecință ca un factor educativ formativ. Rezultă că numai din acest unghi de vedere poate fi apreciată și *însemnătatea* judecăților leniniste. Lenin nu s-a referit niciodată — în lucrările sale de atitudine de după octombrie 1927 — la literatură în general, ci a comentat doar unele fenomene concrete. Acelea care atunci au avut o pondere mai mare și de care, deci, urmează să ne ocupăm și noi.

În raportul *Etapele de creștere ale literaturii sovietice*, ținut la prima conferință internațională a scriitorilor revoluționari și proletari (Moscova, 15—16 noiembrie 1927), A. V. Lunacearski, după ce a analizat cauzele datorită cărora o parte a scriitorilor „mari" ai vechii literaturi ruse s-a strîns în tabăra contrarevoluției, caracteriza în acest fel prima etapă de dezvoltare a literaturii sovietice, corespunzătoare perioadei cînd în fruntea statului sovietic se afla Lenin :

„În primii ani, noi avem doar un număr mic de opere ale unui număr mic de realiști din școala gorkiană, care au găsit drumul spre revoluție, și am avut primii pași ai creației scriitorilor proletari din prima generație, care dădeau, în cea mai mare parte, producții aparținînd liricii cetățenești, de lozincă și miting.

Mai trebuie notat că unii futuriști (Vladimir Maiakovski) au participat activ și cu succes la dezvoltarea literaturii sovietice din primii ani"[5].

Rezultă că în fapt curentele cele mai active în literatura rusă de atunci erau „literatura proletară" și futurismul. Ceea ce ne-a dictat și compoziția încercării de față. Ne-am propus să rezumăm la început atitudinea lui Lenin față de *Proletcult*, iar în continuare față de futurism, pentru a propune în final cîteva deducții.

★

Este îndeobște cunoscut că atitudinea critică a lui Lenin față de unele greșeli ale Proletcultului stă la baza a ceea ce se numește de obicei învățătură leninistă despre valorificare critică a moștenirii literare. În mod concret, în acest context sînt luate în considerație cu precădere două intervenții ale lui Lenin : *Sarcinile uniunilor tineretului* — cuvîntarea rostită la cel de-al III-lea Congres general al Uniunii Tineretului Comunist din Rusia, la 2 octombrie 1920 — și *Despre cultura proletară* — proiectul de rezoluție pentru primul Congres general al Proletcultului, care s-a ținut la Moscova la 5—12 octombrie 1920. În ambele, Lenin sintetizează concepția sa asupra problemelor culturii proletare în condițiile luptei pentru victoria socialismului. Dar din ansamblul problemelor abordate în acest cadru sînt mai cunoscute și mai des evocate cele referitoare la atitudinea față de cultura veche, citîndu-se fie din *Sarcinile uniunilor tineretului* că „cultura proletară trebuie să apară ca o dezvoltare firească a acelui ba-

[4] În 1922, avînd a releva motivele pentru care dă o înaltă apreciere poeziei lui Maiakovski *Ședințomanii*, Lenin se simțea obligat să precizeze : „Nu mă enumăr printre admiratorii talentului lui poetic, deși recunosc totala mea incompetență în acest domeniu" (XLV,13).

[5] A. V. Lunacearski, *Собрание сочинений в восьми томах*, vol. II, Moscova, 1964, p. 364.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gaj de cunoştinţe pe care omenirea le-a elaborat sub jugul societăţii capitaliste, a societăţii moşiereşti, a societăţii birocratice" (XLI, 304), fie întregul punct 4 din proiectul de rezoluţie : „Marxismul şi-a cucerit însemnătatea sa istorică mondială ca ideologie a proletariatului revoluţionar datorită faptului că nu a făcut cîtuşi de puţin abstracţie de cuceririle extrem de preţioase ale epocii burgheze, ci, dimpotrivă, şi-a însuşit şi a prelucrat tot ce a fost mai de preţ în dezvoltarea de peste două milenii a gîndirii şi culturii omeneşti. Numai continuarea muncii pe această bază şi în acelaşi sens, însufleţită de experienţa practică a dictaturii proletariatului, ca luptă finală a lui împotriva oricărei exploatări, poate fi considerată ca dezvoltare a unei culturi cu adevărat proletare" (XLI, 337).

Ideea de mai sus reprezintă incontestabil un pilon esenţial al concepţiei leniniste, dar ar însemna s-o sărăcim dacă am reduce-o la atît. E de notat că referirile mai mult sau mai puţin tangenţiale ale lui Lenin la orientările greşite, derutante, ale Proletcultului, pot fi identificate şi în unele intervenţii anterioare documentelor citate. Încă la al VII-lea Congres extraordinar al P.C.(b) din Rusia, în *Raportul cu privire la revizuirea programului şi la schimbarea denumirii partidului* (8 martie 1918), Lenin arăta că „oricît de mari ar fi distrugerile de valori culturale, cultura nu poate fi ştearsă din viaţa istorică ; ea va putea cu greu să fie refăcută, dar niciodată o distrugere nu merge atît de departe încît această cultură să dispară cu desăvîrşire" (XXXVI, 51). În broşura *Succesele puterii sovietice şi dificultăţile ei* (textul cuvîntării rostite la un miting la Petersburg, la 13 martie 1919), problema e pusă şi mai net în latura ei constructivă : „Trebuie să preluăm întreaga cultură pe care ne-a lăsat-o moştenire capitalismul şi cu ajutorul ei să construim socialismul" (XXXVIII, 55). În sfîrşit, în *Cuvîntare de salut* la *Primul Congres general al cadrelor din domeniul învăţămîntului extraşcolar* (6 mai 1919) găsim şi un reproş direct la adresa unor activişti ai Proletcultului. După ce evidenţiază succesele „uriaşe" obţinute de puterea sovietică „în domeniul culturalizării şi învăţămîntului extraşcolar" (XXXVIII, 329), Lenin pune accentul şi asupra obstacolelor ce mai trebuie biruite din cauza acelora care „considerau instituţiile educative pentru muncitori şi ţărani, create pe baze noi, ca fiind terenul cel mai propice pentru născocirile lor proprii în domeniul filozofiei sau în domeniul culturii şi prezentau de cele mai multe ori drept ceva nou cele mai stupide elucubraţii, oferind în chip de cultură şi artă pur proletară lucruri supranaturale şi absurde" (XXXVIII, 330).

După cum se vede, Proletcultul nu este numit, însă presupunerea noastră că e vorba de concepţiile unor conducători ai Proletcultului, şi în special ale lui Bogdanov, ne-a fost întărită de nota Institutului Marx-Engels-Lenin, unde se mai arată că Bogdanov şi adepţii lui, „recunoscînd în vorbe marxismul", propagau de fapt „o filozofie subiectivă idealistă, machistă" (XXXVIII, 476—477).

De altfel şi în prefaţa sa la prima ediţie postrevoluţionară a *Materialismului şi empiriocriticismului* (1920), Lenin preciza : „Cît priveşte ultimele lucrări ale lui A. A. Bogdanov, pe care n-am avut posibilitate să le cunosc, indicaţiile necesare pot fi găsite în articolul lui V. I. Nevski, publicat la sfîrşitul acestui volum. Ca propagandist şi mai ales ca activist al şcolii de partid, tov. V. I. Nevski a avut posibilitate de a se convinge

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că, sub aparența unei „culturi proletare", A. A. Bogdanov promovează concepții burgheze și reacționare" (XVIII, 12).

Dacă am încerca să rezumăm, evident schematizînd pînă la un punct, conținutul și semnificația polemicii lui Lenin cu unii conducători ai Proletcultului, ar trebui, poate, să reținem în special următoarele momente: socialismul nu va putea învinge definitiv capitalismul decît dovedind superioritatea sa ca formație socială: elementul fundamental al acestei superiorități nu poate fi decît o mai ridicată productivitate a muncii; aceasta, însă, nu poate fi obținută prin decrete și hotărîri, ci doar printr-o muncă perseverentă de organizare și perfecționare a producției, bazată și ea pe cele mai noi cuceriri ale științei, tehnicii și culturii; ceea ce, la rîndul său, reclamă revoluția culturală, constînd în atragerea de partea puterii sovietice a vechilor cadre de specialiști, formarea de cadre noi, dar mai ales ridicarea la un înalt nivel de cultură a întregii activități obștești — politice, sociale, culturale [6]. Greșeala fundamentală a Proletcultului a constat în aceea că unii dintre conducătorii săi rupeau activitatea organizației de acest lanț de sarcini generale esențiale, înlocuind munca grea, minuțioasă, perseverentă, de formare a unei culturi cu adevărat proletare, cu tot felul de „experiențe" și „teorii" menite, chipurile, să „extragă" nemijlocit cultura, arta, literatura, poezia proletară din „experiența colectivă de clasă" a muncitorimii. Explicabil, din asemenea experiențe de laborator, cu tot caracterul lor novator, îndrăzneț și în aparență arhirevoluționar, nu putea să iasă decît o parodie a culturii proletare și nicidecum o cultură proletară autentică.

Totodată, în spiritul metodologiei generale a marxism-leninismului, mai trebuie să menționăm că, în cercetarea pe care o facem *azi* asupra discuțiilor de atunci, în mod necesar sîntem obligați să ținem seama și de o serie de particularități ivite în Rusia, de o valabilitate mai restrînsă deci, în raport cu aspectele mai generale ale problemei.

În primul rînd se cer a fi reconstituite coordonatele noțiunii „literatura proletară" sau mai degrabă „poezia proletară", așa cum se formase ea în Rusia. Cu atît mai mult cu cît reprezentanții autentici ai „literaturii proletare" nu erau nicidecum niște troglodiți, care negau toată cultura anterioară etc. În realitate, lucrurile se prezintă cu totul altfel. „Poezia proletară" s-a născut în Rusia cu mult înaintea Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, ca o emanație a setei de cultură a oamenilor muncii, ivită o dată cu formarea treptată a conștiinței lor politice de clasă. Oamenii muncii, dornici de a se exprima, *au descoperit* poezia.

Doar știut este, și lucrările moderne despre esența poeziei au subliniat-o nu o singură dată, că poezia posedă și calitatea de a fi folosită și în alte scopuri decît propria ei propulsare. Cu atît mai mult în Rusia, unde în tot decursul secolului al XIX-lea literatura rămînea singura tribună de afirmare a gîndirii libere, descoperirea poeziei a acționat asupra conștiințelor simple ca o revelație uluitoare. De fapt, oamenii din popor știau să se exprime poetic și înainte, dar o făceau sub o altă formă — orală, folclorică. Răspîndirea tiparului, progresele în industria hîrtiei și ieftinirea

[6] Încă la al doilea Congres general al Sovietelor de deputați ai muncitorilor și soldaților din Rusia, în *Cuvîntul de încheiere la raportul asupra păcii*, Lenin spunea: „În concepția noastră, un stat este puternic prin conștiința maselor. El este puternic atunci cînd masele știu totul, cînd sînt în stare să judece totul și cînd fac totul în mod conștient" (XXXV, 21).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ei, naşterea presei ilegale au creat însă, dintr-o dată, o altă optică. Mişcarea poeţilor autodidacţi a fost în Rusia de o amploare necunoscută în nici o altă ţară [7]. Şi doar în treacăt vom semnala că Esenin, de pildă, şi-a început activitatea într-un asemenea cerc „surikovist" la Moscova. Fără pretenţia de a concura marea literatură, fără conştiinţa clară asupra valorilor estetice din creaţia lor, poeţii proletari se străduiau pentru un alt scop : să se exprime în primul rînd, să se exprime într-o formă nouă, care îi şi încînta, evident într-un fel epigonic în raport cu marea creaţie, dar să-şi exprime suferinţele, frămîntările, nădejdile, aspiraţiile, iar apoi, o dată cu maturizarea politică a proletariatului, şi crezul revoluţionar.

La început, „literatura proletară", „poezia proletară", definea această mişcare şi nimic mai mult. Ea nu intra în competiţie cu alte curente literare ci, prin ea, clasa muncitoare se definea pe sine cu mijloace poetice, rudimentare încă, dar *poetice*, întrucît erau diferite de toate celelalte mijloace de afirmare ale celor asupriţi [8].

Firesc, după Revoluţia din Octombrie scriitorii proletari au salutat cu entuziasm victoria muncitorilor şi ţăranilor şi şi-au afirmat dorinţa şi hotărîrea de a sprijini în fel şi chip lupta ce continua.

Şi aceasta în condiţiile în care intelectualitatea veche în mare parte s-a declarat ostilă puterii sovietice şi a adoptat faţă de ea tactica sabotajului [9].

Ceea ce la rîndul său a născut o neîncredere spontană, elementară, a oamenilor muncii faţă de reprezentanţii culturii, care şi-a găsit expre-

---

[7] Precizăm că în acest context noi nu avem în vedere creaţia folclorică, ce continua şi ea să se dezvolte şi în rîndurile muncitorimii, ci o mişcare totuşi literară, în măsură în care ea se concretiza prin publicare (pe hîrtie de ziar, în tiraje minuscule, pe socoteala autorului) a sute şi sute de plachete. În articolul *Despre scriitorii autodidacţi*, Gorki discută producţiile tipărite şi netipărite ce i-au fost expediate prin poştă de 348 de autori.

[8] Cu acest prilej socotim că e nimerit să răspundem şi unor nedumeriri ale unor cercetători de azi care se simt realmente şocaţi cînd găsesc, de pildă, la un om ca Frice, definiţii ale literaturii proletare nu după conţinut, ci după originea socială a autorilor. Dar nu se ia în consideraţie că Frice avea în vedere altceva decît ceea ce s-a convenit a se defini drept „literatura proletară" în Europa şi America în anii 20 ai secolului nostru. În Rusia, prin „literatura proletară" nu se înţelegea la început nici cel puţin o literatură de o anumită orientare ideologică, ci numai literatura *scrisă* de proletari. Nu întîmplător în articolul deja citat Gorki îşi clasifică corespondenţii nu după orientarea estetică a încercărilor lor, şi nici după conţinut, ci după condiţia lor socială.

[9] Problema ca atare depăşeşte limitele cercetării pe care noi înşine ni le-am impus. În numeroase lucrări, Lenin analizează cauzele acestei atitudini a intelectualităţii ruseşti. Deocamdată însă ne interesează nu motivele ci situaţia de fapt, că, la început cel puţin, intelectualitatea a refuzat să contribuie la rezolvarea problemelor constructive ivite îndată după instaurarea noii puteri. Încă în ianuarie 1918, în raportul prezentat în numele Consiliului Comisarilor Poporului la Congresul general extraordinar al feroviarilor din Rusia, Lenin îi critica „pe cei care au făcut studii pe socoteala poporului, pe socoteala celor exploataţi, şi s-au desprins de popor pentru a se uni cu capitaliştii, pentru a face din cunoştinţele lor un instrument de asuprire a poporului, întrucît ei folosesc cunoştinţele lor, cele mai mari cuceriri ale ştiinţei în lupta după împotriva oamenilor muncii" (XXXV, 308—309). „Noi spunem — arată fără nici un echivoc Lenin şi în *Cuvîntarea rostită la primul Congres general al învăţămîntului din Rusia* la 28 august 1918 — : sarcina noastră în domeniul învăţămîntului este tot lupta pentru răsturnarea burgheziei ; noi declarăm deschis că o şcoală în afară vieţii, în afară politicii este o minciună şi o ipocrizie. Ce-a însemnat sabotajul declarat de cei mai culţi reprezentanţi ai vechii culturi burgheze? El a arătat în chip mai convingător decît orice agitator, decît toate discursurile noastre şi mii de broşuri că aceşti oameni consideră ştiinţa un monopol al lor, transformînd-o într-un instrument al dominaţiei lor asupra aşa-ziselor « pături de jos ». El s-au folosit de cultura lor pentru a submina construcţia socialistă şi s-au ridicat făţiş împotriva maselor muncitoare" (XXXVII, 79).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sia, de pildă, şi în cunoscuta poezie *Noi* a poetului proletar Vladimir Kirilov :

„Мы во власти мятежного, страстного хмеля;
Пусть кричат нам: "Вы палачи Красоты",
Во имя нашего завтра — сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчим искусства цветы[10]".

Aici, evident, nu e vorba de nici o luare de atitudine programatică în spiritul „Proletcultului", ci de o metaforă. Reprezentanţii culturii vechi pe de o parte sabotau puterea sovietică, iar pe de alta „deplingeau" groaznicele distrugeri ale valorilor culturii.

În *Только не воспоминания*[11] Maiakovski reproduce propunerea poetului simbolist Feodor Sologub de a fi interzise revoluţiile în oraşe bogate în monumente de artă. Ca Petersburgul de pildă [12]. Absenţa intelectualilor de valoare crea dificultăţi, ducea la pierderi inutile de bunuri, uneori la excese. Dar tocmai sabotorii manifestau o vădită bucurie răutăcioasă în faţa greşelilor uneori grave ale noii puteri şi o atacau pe acest plan jubilînd : fără noi nu veţi putea face nimic. Lor le răspundea Kirilov. Dar tot pe ei îi stigmatiza Lenin, demascînd făţărnicia şi duplicitatea lor [13].

În domeniul mai concret al literaturii, „retragerea" marii majorităţi a corifeilor a lăsat firește un vid[14]. Tot atît de firesc, „scriitorii proletari" simţeau datoria să-l umple. Înscrierea în masă a miilor şi miilor de aderenţi ai Revoluţiei Socialiste în studiourile Proletcultului reflecta tocmai

---

[10] Ne stăpîneşte beţia arzătoare a rebeliunii ; /Să ni se strige : „Sînteţi călăii Frumuseţii",/ În numele zilei de mîine îl vom arde pe Rafael, / vom dărîma muzee, vom călca în picioare florile artei."

[11] Orice, dar nu amintiri.

[12] Vladimir Maiakovski, Полное собрание сочинений в 13 томах, vol. XII, Moscova, 1959, p. 151.

[13] „Domnii burghezi şi acoliţii lor, inclusiv menşevicii şi eserii, care s-au deprins să se considere reprezentanţi ai « opiniei publice », iau, firește, în zeflemea aceste speranţe ale comuniştilor, numindu-le « baobab într-un ghiveci de rezedă », fac haz de numărul infim al subotnicelor în comparaţie cu numeroasele cazuri de fraudă, de trîndăvie, de scădere a productivităţii muncii, de irosire a materiilor prime şi a produselor etc. Noi vom răspunde acestor domni : dacă intelectualitatea burgheză şi-ar pune cunoştinţele în slujba poporului muncitor, iar nu a capitaliştilor ruşi şi străini pentru restaurarea puterii acestora, revoluţia s-ar desfăşura mai rapid şi mai paşnic. Dar asta e o utopie, căci problema se decide prin luptă de clasă, iar majoritatea intelectualităţii trage spre burghezie. Nu cu ajutorul intelectualităţii, ci în pofida faptului că (cel puţin în majoritatea cazurilor) ea ne pune beţe-n roate, proletariatul va învinge, înlăturînd pe intelectualii incorigibil burghezi, transformînd, reeducînd şi subordonîndu-şi pe cei şovăitori, cîştigînd treptat de partea sa o parte din ce în ce mai mare dintre ei. Jubilarea în faţa greutăţilor şi insuccesele revoluţiei, semănarea de panică, propagarea revenirii la trecut — toate acestea sînt armele şi metodele luptei de clasă a intelectualităţii burgheze. Proletariatul nu se va lăsa înşelat de ele" (*Marea iniţiativă*, XXXIX, 19—20).

[14] Datele complete ale acestei „retrageri" nu pot fi rezumate nici măcar sumar. E un capitol de istorie. De aceea ne vom limita la cîteva informaţii. Cînd, la cîteva zile după răsturnarea din 25 octombrie 1917, Comitetul Executiv al Sovietelor a convocat la Smolnîi pe reprezentanţii intelectualităţii artistice care doresc să colaboreze cu noua putere, s-au prezentat 5—6 persoane, dar printre ei se aflau Alexandr Blok şi Vladimir Maiakovski. În decembrie 1917, cercul literar „Sreda" (Miercurea), grupînd scriitori realişti, l-a exclus din rîndurile sale pe prozatorul A. S. Seraflmovici pentru că a acceptat să conducă secţia de literatură şi artă a ziarului „Izvestia". Majoritatea revistelor literare şi-au încetat practic apariţia. Se editau din cînd în cînd almanahuri în care, alături de poezii mai mult sau mai puţin „neutre", se publicau producţii colcăind de venin contrarevoluţionar. Altă tribună de afirmare a intransigenţelor antisovietice au

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

această hotărîre de a merge înainte şi în domeniul culturii, împotriva oricărui sabotaj. Şi nu e de mirare că organele Proletcultului erau nevoite să recurgă, pentru instruirea acestei mase în atîtea oraşe, la toţi acei care, fie sincer, fie din oportunism, îşi ofereau serviciile [15]. Azi acest lucru pare paradoxal, dar printre lectorii Proletcultului se număra şi poetul simbolist Andrei Bielii, care, spre cinstea lui şi împotriva corului de insultători isterici din jurul „naiadei" Zinaida Ghippius, după întoarcerea în Rusia, a trecut de partea puterii sovietice.

Totodată trebuie avut în vedere că atitudinea de adversitate categorică a intelectualităţii vechi faţă de revoluţie n-a durat mult. În consecinţă, de îndată ce unii intelectuali, fără să recunoască dreptatea comuniştilor, au început să se situeze pe poziţii „neutre", de colaborare loială cu puterea sovietică, Lenin a cerut să se întreprindă totul pentru atragerea lor, subliniind că, dacă e hazardat să se presupună că intelectualii vor învăţa imediat comunismul [16], noua clasă conducătoare, dimpotrivă, are enorm de învăţat de pe urma unei asemenea colaborări. „Şi cînd vi se spune aici că putem să ajungem la socialism fără să învăţăm de la burghezie, eu ştiu că asta se potriveşte cu psihologia unui locuitor al Africii centrale" (XXXVI, 286).

Dacă încercăm să sintetizăm azi articolele şi cuvîntările lui Lenin dedicate problemei construcţiei socialiste, observăm că, într-un anumit fel, problemele culturii se află *în centrul* lor. Evident, sarcina *fundamentală* rămînea cea economică, evident, nimic nu se putea rezolva fără o linie politică justă şi clară, dar, de îndată ce se trecea de la teorie la practică, apăreau în primul plan necesităţile culturale. Căci toate sarcinile noi, extrem de grele, pentru care entuziasmul, hotărîrea, voinţa de fier, curajul nu mai ajungeau, se cereau a fi rezolvate de oameni care, pentru a le aborda, trebuia să-şi fi însuşit în prealabil o cultură corespunzătoare. De aici, din această necesitate, s-a născut celebra lozincă a lui Lenin, care şi azi ne impresionează prin simplitatea şi măreţia ei : „în primul rînd — să învăţăm, în al doilea rînd — să învăţăm, şi în al treilea rînd — să învăţăm" (XLV, 413) [17].

---

devenit „cafenelele literare", al căror număr creştea vertiginos. Poezia se întorcea la oralitate. Pînă şi Gorki practica un fel de „opoziţie loială", devenind cu timpul, după o expresie a lui Lenin, „redactor de traduceri" (*Lenin despre cultură şi artă*, Bucureşti, 1957, p. 520). Cam în acelaşi timp la Poltava polemiza deschis cu puterea sovietică V. G. Korolenko. Apoi a început exodul. Rînd pe rînd „marii reprezentanţi ai literaturii ruse" luau drumul emigraţiei : Leonid Andreev, Ivan Bunin, Aleksandr Kuprin, Konstantin Balmont, Veaceslav Ivanov, Merejkovski, Ghipius ş.a.

[15] Asupra pericolului ce se năştea astfel prin încadrarea unor oameni incapabili, rataţi, care nu puteau decît să compromită instituţiile sovietice, Lenin nu o dată atrăgea atenţia tovarăşilor săi de luptă : „La noi au mai rămas destui intelectuali burghezi de cea mai proastă speţă care s-au strecurat în organele puterii sovietice : să-i alungăm fără milă, să-i înlocuim cu intelectuali care ieri încă ne erau conştient ostili şi care azi sînt numai neutri — aceasta este una dintre sarcinile cele mai importante ale momentului actual, sarcina tuturor activiştilor sovietici care vin în contact cu «intelectualitatea», sarcina tuturor agitatorilor, propagandiştilor şi organizatorilor" (*Prefioasele mărturisiri ale lui Pitirim Sorokin*, XXXVII, 201).

[16] „Sînteţi foarte naivi dacă vă închipuiţi că în ziua victoriei proletariatului intelectualii, clasa de mijloc, mica burghezie vor deveni comunişti" (XLI, 268).

[17] În contextul discuţiilor de azi în lumea noastră literară nu e lipsit de interes să reproducem întregul aliniat din acest ultim articol al lui Lenin (*Mai bine mai puţin, dar mai bine*) : „Pentru reînnoirea aparatului nostru de stat trebuie, cu orice preţ, să ne punem drept sarcină : în primul rînd — să învăţăm, în al doilea rînd — să învăţăm, şi în al treilea rînd — să învăţăm, iar după aceea să urmărim ca ştiinţa să nu rămînă, la noi, literă moartă sau o frază la modă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În ansamblul muncii pentru edificarea noii societăți, concentrarea eforturilor în direcția culturalizării era reclamată de două necesități stringente.

În primul rînd, organizarea, conducerea, într-un cuvînt, administrarea nu se puteau înfăptui fără specialiștii moșteniți de la vechiul aparat de stat. Alți specialiști nu existau. Dar acești specialiști trebuiau să fie conduși de comuniști. Or, Lenin nu o dată a subliniat că în acei ani în Rusia, în condițiile de început, lipsa unui nivel ridicat de cultură favoriza amplificarea pînă la proporții monstruoase a birocratismului [18]. În al doilea rînd, trebuia avut în vedere că construcția socialismului începea cu materialul uman educat în cadrul unei societăți burgheze și într-o țară în care majoritatea populației o constituiau liberii producători de mărfuri, deci, științific vorbind, mica burghezie. Lenin socotea că, după victoria în război asupra burgheziei, dușmanul principal al puterii sovietice devine stihia mic-burgheză, înțeleasă în primul rînd ca o mentalitate înapoiată, care pătrunde năvalnic și în straturile periferice ale clasei muncitoare, corupîndu-le [19], exercită o înrîurire nefastă chiar asupra unor cadre de

---

(ceea ce — de ce să ne ascundem? — se întîmplă la noi foarte des), ca știința să ne intre cu adevărat în sînge, să devină într-adevăr și pe de-a-ntregul un element component al vieții de toate zilele. Într-un cuvînt, trebuie să formulăm nu acele cerințe pe care le formulează burghezia din Europa occidentală, ci acelea pe care este bine și se cuvine să le formuleze o țară care își pune drept sarcină să devină socialistă".

Cu alte cuvinte: constructorii socialismului au (și vor mai avea) ce să învețe în diferite domenii de la burghezie, însă obiectivele și modelele muncii lor ei n-au cum și de ce să le împrumute de la burghezie, ci trebuie să le extragă *numai și numai* din practica construcției socialiste.

[18] Elocvente în acest sens sînt următoarele constatări ale lui Lenin din raportul prezentat la Congresul al XI-lea al P.C. (b) din Rusia (27 martie — 5 aprilie 1922). La întrebarea „în ce constă forța noastră și ce ne lipsește nouă", Lenin răspundea că nu lipsește nici puterea politică și nici economică, ci altceva: „pătura de comuniști care dețin funcții de conducere în aparatul de stat este lipsită de un nivel ridicat de cultură. Dacă luăm, de pildă, Moscova — cei 4700 de comuniști cu funcții de răspundere — și luăm totodată această mașină birocratică, această îngrămădire birocratică — apoi cine pe cine conduce? Tare mă îndoiesc că s-ar găsi cineva care să poată spune că comuniștii conduc toată această mașină. Dacă e să spunem adevărul, apoi nu ei sînt aceia care conduc, ci ei sînt cei conduși" (XLV, 102). Iată de ce Lenin îi critica atît de sever pe acei comuniști care considerau că e oarecum sub demnitatea lor să învețe de la ... burghezi. „Noi vom putea să conducem economia dacă comuniștii vor ști să clădească această economie cu mîinile altora și dacă ei înșiși vor învăța de la această burghezie și o vor conduce pe calea pe care vor ei. Dar dacă un comunist își închipuie că știe totul pentru că este un comunist cu funcție de răspundere și își zice: eu am învins oameni mai ceva decît un tejghetar oarecare, noi am bătut, pe diverse fronturi, adversari mai ceva decît ăștia —, dacă predomină o asemenea stare de spirit, atunci ea ne încurcă toată treaba" (XLV, 105).

[19] Din variatele referiri ale lui Lenin la acest aspect al luptei, noi am ales două din „*Stîngismul*" — *boala copilărici comunismului*. Între altele și datorită caracterului lor principial, generalizator. Explicînd de ce lupta împotriva micilor producători inevitabil capătă un alt caracter decît lupta împotriva burgheziei, Lenin adăuga: „Ei înconjură proletariatul din toate părțile cu stihia mic-burgheză, cu care-l îmbibă, cu care-l pervertesc, provocînd mereu în rîndurile lui recidive ale unor trăsături proprii micii burghezii, cum sînt: lipsă de caracter, fărîmițare, individualism, trecere bruscă de la entuziasm la descurajare". Și mai departe: „Dictatura proletariatului înseamnă luptă crîncenă, sîngeroasă și nesîngeroasă, violentă și pașnică, militară și economică, pedagogică și administrativă împotriva forțelor și tradițiilor vechii societăți" (XLI, 27). Într-un alt context, spre final, combătînd „teribilismul revoluționar", Lenin mai arată: „În timpul puterii sovietice, în partidul proletar, al vostru și al nostru, vor pătrunde și mai multe elemente provenite din mediul intelectual burghez. Ele vor pătrunde și în Soviete, și în justiție, și în administrație, căci comunismul nu poate fi construit decît cu materialul uman creat de capitalism — altul nu există; căci intelectualitatea burgheză nu poate fi nici izgonită, nici nimicită; ea trebuie învinsă, transformată, asimilată, reeducată, așa cum trebuie să fie ree-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

partid [20]. În lupta împotriva stihiei mic-burgheze cultura trebuia să intervină de asemenea ca o armă de temut.

Nu întîmplător, vorbind despre *Noua politică economică și sarcinile comitetelor pentru educație politică* (17 octombrie 1921), Lenin a numit în concluzie ca „trei mari dușmani" — îngîmfarea comunistă [21], analfabetismul și mita. Alăturarea este mai mult decît semnificativă, indicînd cele două laturi indisolubile ale revoluției culturale : ridicarea nivelului cultural al întregului popor, răspîndirea de cunoștințe, instruirea, condusă în așa fel încît fiecare om al muncii să aibă, față de îndatoririle lui, o atitudine de stat, să fie capabil, cu alte cuvinte, la nevoie să participe competent la rezolvarea unor probleme de stat — pe de o parte, iar pe de altă — com-

---

ducați printr-o luptă îndelungată, pe baza dictaturii proletariatului, și proletarii înșiși, care nu se eliberează dintr-o dată de propriile lor prejudecăți mic-burgheze, printr-o minune, din porunca maicii domnului, din imperativul unei lozinci, al unei rezoluții sau al unui decret, ci numai printr-o luptă de masă îndelungată și grea împotriva influențelor mic-burgheze de masă" (XLI, 101).

[20] „Se înțelege de la sine că birocratismul, care a renviat în instituțiile sovietice, nu putea să nu exercite o influență nefastă și în organizațiile de partid" (XLII, 33).

[21] Pe aceasta Lenin o definește într-un loc ca o „trăsătură proprie aceluia care, făcînd parte din partidul comunist, de unde n-a fost măturat încă, își închipuie că poate rezolva toate problemele prin decrete comuniste" (XLIV, 175). Ar fi însă o greșeală simplificatoare să se creadă că înverșunarea lui Lenin împotriva celor atinși de boala „îngîmfării comuniste" viza doar pe cei ce nu meritau titlul de membru al partidului comunist. Nicidecum. Lenin avea în vedere un fenomen mai larg, și anume greutatea pe care o resimțeau unii comuniști, care își justificaseră pe de-a-ntregul aparținența în perioada anterioară, de a se adapta unor condiții schimbate. Articolul *Cu privire la planul economic unic* este dedicat în mare măsură acestei probleme spinoase. Începînd cu o desolidarizare severă de acei care refuză să ia în considerație noile sarcini („Trebuie să învățăm o dată să prețuim știința, să respingem înfumurarea «comunistă» a diletanților și birocraților, trebuie să învățăm o dată să muncim sistematic și să folosim propria noastră experiență, propria noastră practică !"). Lenin trece la o definire riguroasă, într-adevăr „științifică" a acestor sarcini noi : „Sarcina comuniștilor din GOELRO este să comande mai puțin sau, mai bine zis, să nu comande de loc, ci să se apropie cu o deosebită atenție și pricepere de specialiștii în știință și tehnică („în majoritatea cazurilor, aceștia sînt inevitabil îmbibați de concepții și obiceiuri burgheze", cum se arată în programul P.C. (b) din Rusia), să învețe de la ei și să-i ajute să-și lărgească orizontul. În acest sens, ei trebuie să pornească de la cuceririle și datele științei respective și să țină seama că un inginer va ajunge la recunoașterea comunismului *nu așa* cum a ajuns propagandistul ilegalist sau publicistul, *ci în virtutea datelor științei sale*, că *în felul său* va ajunge la recunoașterea comunismului un agronom, în felul său un silvicultor ș.a.m.d. Un comunist care nu și-a dovedit priceperea de a îmbina și a dirija cu modestie munca specialiștilor, pătrunzînd în fondul problemei și studiind-o în amănunțime, este adeseori dăunător. Asemenea comuniști avem noi mulți, și i-aș da cu duzina pentru un singur specialist burghez care își studiază în mod conștiincios meseria și o cunoaște bine".

Cît de gravă și într-un fel dureroasă a fost problema se vede și din această ilustrare de către Lenin a transformării pozitivului în negativ, pe care o operează implacabil istoria : „De multă vreme s-a observat că lipsurile oamenilor sînt, de cele mai dese ori, legate de calitățile lor. Același lucru se poate spune și despre lipsurile multora dintre comuniștii cu munci de conducere. Zeci de ani noi am înfăptuit o operă măreață, am făcut propagandă pentru răsturnarea burgheziei, i-am învățat pe oameni să n-aibă încredere în specialiștii burghezi pe care i-am demascat, i-am îndepărtat de la putere, și am zdrobit împotrivirea lor. A fost o operă măreață, de importanță istorică mondială. Dar e de ajuns să exagerezi un pic, și se confirmă adevărul că de la sublim la ridicol nu e decît un pas. Noi am convins Rusia, am smuls-o din mîinile exploatatorilor, pentru oamenii muncii, am zdrobit pe exploatatori și acum trebuie să învățăm s-o guvernăm. Pentru asta trebuie să învățăm să fim modești și să respectăm munca eficientă depusă de «specialiștii în știință și tehnică» ; pentru aceasta trebuie să învățăm să facem o analiză concretă și atentă a numeroaselor greșeli *practice* făcute de noi și să le îndreptăm treptat, dar cu perseverență. Mai puțină înfumurare intelectualistă și birocratică, o mai atentă studiere a ceea ce ne oferă experiența noastră practică la centru și pe teren, ca și a ceea ce ne-a oferit pînă acum știința" (XLII, 359–363).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

baterea înverşunată a mentalităţilor burgheze şi mic-burgheze, generalizarea treptată a atitudinii comuniste în viaţă şi în muncă. Lenin sublinia că ambele sarcini sînt sarcini de durată [22].

Iată deci care a fost cadrul general în care se situează combaterea de către Lenin a greşelilor Proletcultului. În mod special despre problemele literaturii şi artei proletare Lenin n-a scris şi nici n-a vorbit vreodată. Dar unele deducţii — ţinîndu-se seama de specificul acestui tărîm de activitate creatoare — sînt posibile. Lenin le reproşa conducătorilor Proletcultului că, propunîndu-şi drept sarcină „inventarea" unei culturi „pur proletare", izolează de fapt Proletcultul de ambianţa generală a luptei pentru victoria socialismului. Şi-l izolează cel puţin sub două aspecte. Pe de o parte, pentru că se izolau de sarcina generală de însuşire a întregii culturi, iar pe de alta pentru că rupeau artificial creaţia literară şi artistică de lupta şi munca concretă a oamenilor muncii [23]. Nu întîmplător corifeii Proletcultului se împotriveau nu doar subordonării organizaţiilor lor faţă de Narkompros [24], dar contestau şi rolul conducător al partidului comunist în acest domeniu. În vîrfurile Proletcultului se născuse atunci teoria aşa-zisei împărţiri triunghiulare a sarcinilor construcţiei socialiste. Ceea ce este partidul în domeniul politic, spuneau ei, iar sindicatele în domeniul economic, reprezintă Proletcultul în domeniul culturii [25]. Zeci şi zeci de poeţi proletari care apucaseră să se manifeste mai mult sau mai puţin semnificativ înainte de revoluţie, precum şi sute, sau poate chiar mii de oameni ai muncii cărora revoluţia le-a trezit interesul pentru creaţia artistică, au fost astfel îndemnaţi nu să continue ceea ce au făcut înainte, adică să înveţe să se exprime cît mai bine poetic, ci să se constituie într-un fel de castă de „poeţi proletari", superiori prin definiţie tuturor poeţilor dinaintea lor numai pentru că sînt proletari, şi să elaboreze prin experi-

[22] „În război poţi învinge în cîteva luni, dar pe plan cultural nu poţi învinge într-un astfel de termen; prin însăşi natura lucrurilor, aici este nevoie de un termen mai lung şi trebuie să ne adaptăm acestui termen mai lung, organizîndu-ne în mod corespunzător munca, fiind mai dîrzi, mai perseverenţi şi mai metodici" (*Noua politică economică şi sarcinile comitetelor pentru educaţie politică*, XLIV, 176—177).

[23] „În timp ce noi flecăream despre cultura proletară şi despre raportul dintre ea şi cultura burgheză, faptele ne oferă cifre care arată că, chiar şi în ceea ce priveşte cultura burgheză, la noi lucrurile se prezintă prost de tot" (*Pagini de jurnal*, XLV, 385). Sau: „Fără să vrem, înclinăm să adoptăm această atitudine faţă de cei ce se lansează prea des şi cu prea multă uşurinţă în peroraţii, bunăoară, despre cultura «proletară»: pentru început ne-ar ajunge şi o adevărată cultură burgheză; pentru început am fi mulţumiţi să ne putem lipsi de tipurile deosebit de pronunţate de cultură preburgheză, adică de cultură birocratică sau feudală etc. În problemele de cultură nu există nimic mai dăunător decît pripeala şi lipsa de chibzuinţă. Acest adevăr ar trebui să şi-l vîre bine în cap mulţi dintre tinerii noştri publicişti şi comunişti" (*Mai bine mai puţin, dar mai bine*, XLV, 411).

[24] Comisariatul Poporului pentru instrucţia publică.

[25] „După cum partidul reprezintă laboratorul liniei politice pe care o elaborează majoritatea sovietică comunistă aflată la putere în vederea aducerii la îndeplinire a programului său politic pe scara statală, tot astfel şi organizaţia de cultură şi de răspîndire a culturii a proletariatului reprezintă laboratorul de aducere la îndeplinire a programului revoluţionar cultural al proletariatului pe aceeaşi scară statală, şi, evident, mondială" — citim în *Declaraţia* elaborată de biroul organizatoric al Proletcultului în întîmpinarea primei conferinţe a organizaţiilor de cultură proletară şi publicată în revista „*Пролетарская культура*", nr. 1, 1918. Iar în *Planul de organizare a proletcultului*, elaborat în decembrie 1918 şi publicat în revista „*Грядущее*", nr. 1, 1919, se spune şi mai explicit: „Proletcultul este organizaţia de clasă, de cultură şi creaţie a proletariatului, cum partidul muncitoresc este organizaţia lui politică, iar sindicatele — organizaţia economică". Cf. V. Ivanov, *Формирование идейного единства советской литературы*, 1917—1932, Moscova, 1960, p. 151.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

enţe de laborator o artă nouă, ca emanaţie directă a experienţei lor de clasă etc. De ce să ne mire atunci că, îmbibaţi de asemenea teorii, unii poeţi proletari s-au lăsat antrenaţi în tot felul de experienţe privind elaborarea unui „stil de clasă" în poezie, lansarea unei poezii „metalice" etc. Încercarea de a opune „vechii culturi" o nouă cultură, „pur proletară", nu putea să aducă decît prejudicii construcţiei socialiste.

Încă în 1918, înfierîndu-i pe acei dintre intelectuali care încercau să şantajeze noua putere, apostrofînd-o cu sloganul „nu vă veţi putea lipsi de noi", Lenin răspundea : „Socoteala lor impertinentă nu le va reuşi : chiar de pe acum oamenii culţi se desprind şi trec de partea poporului, de partea oamenilor muncii, dînd o mînă de ajutor la înfrîngerea rezistenţei slugilor capitalului" (XXXV, 208). Mai tîrziu Lenin i-a combătut cu severitate pe acei comunişti prea „radicali" care continuau să-i trateze ca pe duşmani pe toţi intelectualii burghezi : „Nu avem absolut nici un motiv să alungăm pe specialiştii care ne sînt de folos. Dar trebuie să-i punem în condiţii care să dea proletariatului posibilitatea de a-i controla" (XXXVIII, 6). Cu cea mai mare atenţie Lenin urmărea procesul schimbării de atitudine în rîndurile intelectualităţii burgheze faţă de puterea sovietică, văzînd în peripeţiile lui tot atîtea recunoaşteri ale invincibilităţii revoluţiei socialiste. La al VII-lea Congres general al Sovietelor din Rusia, el a salutat cu simpatie apelul celor 71 de intelectuali francezi, în frunte cu Anatole France, împotriva intervenţiei în Rusia (XXXIX, 405), iar la 10 aprilie 1922 îi scria savantului american Charles P. Steinmetz că „în toate ţările lumii creşte — mai încet decît ar fi de dorit, dar nestăvilit şi necontenit — numărul reprezentanţilor ştiinţei, tehnicii şi artei care se conving de necesitatea înlocuirii capitalismului printr-o altă orînduire social-economică şi pe care «îngrozitoarele dificultăţi» («terrible difficulties») întîmpinate de Rusia sovietică în lupta ei împotriva întregii lumi capitaliste nu-i îndepărtează, nu-i sperie, ci, dimpotrivă, îi fac să fie conştienţi de inevitabilitatea luptei şi de necesitatea de a lua parte, în limita posibilităţilor, la această luptă, ajutînd noului să învingă vechiul" (XLV, 157—158).

În domeniul mai restrîns al creaţiei literare, după „retragerea" din literatură a corifeilor vechii intelectualităţi, aşa cum reiese şi din periodizarea menţionată de noi a lui A. V. Lunacearski, arena literară a fost ocupată aproape în exclusivitate de scriitori proletari şi futurişti. Dar situaţia n-a putut dura. Treptat, au început să se dezmeticească unii veterani, iar aproximativ din 1920 în redacţiile editurilor şi revistelor a „năvălit" generaţia nouă, formată din scriitori care abia dacă au apucat să debuteze înainte de 1917, iar acum, îmbogăţiţi de enorma experienţă de viaţă a participării la epocalele evenimente, se întorceau entuziaşti la uneltele lor, hotărîţi să creeze o literatură nouă, demnă de o epocă nouă. Era firesc ca între ei şi scriitorii proletari să se stabilească relaţii rodnice de colaborare. Ceea ce însă nu prea s-a întîmplat, şi în această împrejurare credem că trebuie căutată principala consecinţă negativă a teoriilor şi practicilor Proletcultului.

Nu intră în tema cercetării noastre să urmărim peripeţiile înfruntărilor literare din anii 20 în U.R.S.S. Noi ne-am propus doar să extragem cîteva sugestii din moştenirea leninistă. Ele însă ies mai pregnant în evidenţă azi în lumina faptelor de atunci. Lenin întotdeauna sublinia că în domeniul culturii sarcinile nu pot fi rezolvate prin hotărîri şi dispoziţii

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

administrative sau prin stabilirea unor norme ori modele, ci numai prin îmbogățirea cunoștințelor și prin aplicarea și verificarea lor în munca practică.

O spunem și pentru a reliefa că în critica lui Lenin la adresa Proletcultului sau în cerința lui privind valorificarea întregii moșteniri culturale nu s-a conținut nici o dezavuare a poeziei proletare sau — și mai rău — vreun îndemn adresat scriitorilor de a nu se îndepărta de modelele clasice, prerevoluționare.

Din *Amintirile* Clarei Zetkin aflăm că Lenin îi spunea că „trezirea unor noi forțe, efortul lor în direcția creării în Rusia sovietică a unei arte noi și a unei culturi noi e un lucru bun, foarte bun. Ritmul impetuos al dezvoltării lor e explicabil și folositor. Trebuie să recîștigăm ceea ce am lăsat să ne scape în decursul secolelor, și tocmai acest lucru vrem să-l facem. Frămîntările haotice, căutarea febrilă a unor lozinci noi, a unor lozinci care astăzi înalță «osanale» unor anumite curente în domeniul artei și al gîndirii, iar mîine strigă «răstignește-le», — toate acestea sînt inevitabile" [26].

Iar poetul proletar A. Bogdanov își amintește că, o dată, cînd i-a citit lui Lenin o poezie a sa, Lenin a criticat-o tocmai pentru epigonism, pentru reminiscențe poporanist-intelectualiste [27].

Așadar analiza referirilor lui Lenin la problemele mai ample ale construcției culturale, dar și la problemele mai speciale ale Proletcultului, ne oferă încă un exemplu strălucit de mînuirea dialectică a corelației dintre general și particular. Împrejurările concrete ale înființării Proletcultului și ale organizării activității sale în primii ani de după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, atitudinea ostilă, iar apoi șovăielnică a vechii intelectualități, destinul diferitelor grupări ale scriitorilor ruși, acapararea conducerii Proletcultului de către Bogdanov și adepții lui etc. — toate acestea erau niște date foarte concrete și foarte particulare și Lenin nu le ocolește în intervențiile sale, dar nici nu rămîne la ele, ci le și prelucrează, preconizînd soluții adecvate în lumina unor generalizări teoretice de largă perspectivă. Una din ideile directoare ale acestei prelucrări e că noua cultură proletară, socialistă va putea fi făurită cu succes și dezvoltată progresiv, va putea contribui plenar la opera de construire a noii orînduiri, numai dacă se va edifica pe o bază cît mai largă. Lenin combătea constant orice tentativă de a se îngusta baza culturii socialiste, de a se exclude din moștenire măcar ceva ce i-ar putea fi de folos. Ideea deschiderii largi a culturii primului stat socialist către toate izvoarele de valori, care toate trebuie utilizate, evident în scopul făuririi unei culturi de tip nou, trece ca un fir roșu prin toate luările de atitudine la care ne-am referit. Și prin asta trăiește și astăzi spiritul creator al gîndirii leniniste.

★

O pagină interesantă a referirilor lui Lenin la problemele literaturii e și atitudinea lui, în general negativă, față de futurism. Dar trebuie precizat că atitudinea aceasta n-a fost niciodată nici oficială și nici măcar oficioasă. În cuvîntările oficiale ale lui Lenin există doar o singură referire,

[26] *Lenin despre cultură și artă*, București, 1957, p. 605.

[27] *Ленин всегда с нами. Воспоминания советских и зарубежных писателей*, Moscova, 1967, p. 72.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi nu la futurism în general, ci la Maiakovski, şi anume în cuvîntarea *Despre situaţia internaţională şi internă a Republicii Sovietice*, rostită la şedinţa fracţiunii comuniste a Congresului general al muncitorilor metalurgişti din Rusia, la 6 martie 1922, în care, recunoscînd că nu se numără „printre admiratorii talentului lui poetic", Lenin dă totuşi o înaltă apreciere poeziei *Şedinţomanii*, pentru că „sub raport politic şi administrativ" lectura ei i-a produs o plăcere cum „de mult n-am mai încercat" (XLV, 13).

Încolo, toate „datele" problemei se constituie din bileţele neoficiale, amintiri etc.

În mod curent sînt invocate cu precădere două documente.

Primul e un bileţel scris de Lenin lui Lunacearski pe un petic de hîrtie, probabil în timpul unei şedinţe :

„Cum de nu ţi-a fost ruşine să votezi pentru editarea (poemului) 150 000 000 de Maiakovski în 5 000 exemplare ?

E o aiureală, o prostie, o prostie gogonată şi pretenţioasă.

Sînt de părere că lucrările de acest gen trebuie să fie tipărite doar 1 din 10 *cel mult în 1 500* exemplare, pentru biblioteci şi maniaci.

Iar Lunacearski să fie bătut pentru futurism".

Finalul e concludent pentru caracterul cu totul neoficial al intervenţiei. Lunacearski a răspuns pe acelaşi petic de hîrtie :

„Nici mie nu-mi prea place lucrarea asta, dar 1) un poet ca Briusov a fost entuziasmat şi cerea tipărirea în 20 000 ; 2) fiind citită de autor, lucrarea s-a bucurat de un succes evident, şi încă la muncitori" [28].

Celălalt document e un bilet adresat, tot în această problemă, lui M. N. Pokrovski, care conducea atunci Editura de stat :

„Tov. Pokrovski ! Iarăşi şi iarăşi vă cer ajutor în lupta cu futurismul ş. a. m. d.

1) Lunacearski a trecut prin colegiu (vai !) tipărirea (poemului) 150 000 000 de Maiakovski. Oare nu se poate împiedica asta ? Trebuia împiedicat. Să cădem de acord să-i tipărim pe aceşti futurişti cel mult de două ori pe an şi *cel mult în 1 500 ex.*

2) Pe Kiselis, despre care se spune că e un pictor « *realist* », Lunacearski şi pe el l-a scos, promovîndu-i pe futurişti şi direct şi *indirect*. Nu s-ar putea găsi nişte *anti*-futurişti de nădejde ?" [29].

Că Lenin avea faţă de futurism o atitudine foarte rezervată, că noul curent nu-i plăcea, nu încape îndoială. O confirmă şi N. K. Krupskaia [30]

---

[28] *Литературное наследство*, vol. LXV, *Новое о Маяковском*, Moscova, 1958, p. 210.

[29] *Vol. cit.*, p. 210.

[30] N. K. Krupskaia îşi aminteşte că atunci cînd, la un spectacol la Kremlin, dat în cinstea soldaţilor Armatei Roşii, Lenin a auzit pentru prima dată poezia lui Maiakovski *Marşul nostru*, această poezie nu i-a plăcut (*vol. cit.*, p. 207). Dar tot Krupskaia relatează că, la 28 februarie 1921, în timpul unei vizite la Atelierele superioare de stat tehnico-artistice „ei (studenţii — *n.n.*) îi arătau lui desenele lor naive, îi explicau înţelesurile lor, îi puneau o sumedenie de întrebări. Iar el rîdea, evitînd să dea răspunsuri, răspundea cu întrebări la întrebări : « Ce citiţi ? Îl citiţi pe Puşkin ? ». « O, nu, zise careva, doar el e burghez, noi îl citim pe Maiakovski ». Ilici zîmbi : « După părerea mea, Puşkin e mai bun ». După aceasta, Ilici a devenit mai puţin dur faţă de Maiakovski. Cum auzea numele lui, îşi amintea de tinerii din atelierele artistice, plini de veselie şi bucurie, gata să piară pentru puterea sovietică, tineretul care, negăsind în lumea contemporană cuvinte pentru a se exprima, le căuta în poeziile greu de înţeles ale lui Maiakovski" (V. Maiakovski, *Opera poetică. Poeme*, Bucureşti, 1961, p. 466 — 467).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și A.V. Lunacearski [31] în amintirile lor. Dar e necesar de adăugat totuși că aprecierea aceasta nu se referea de loc la valoarea estetică sau la îndreptățirea istorico-literară a producțiilor futuriste. De altfel, chiar în cuvîntarea citată de noi unde e vorba de *Ședințomanii*, Lenin „recunoaște", cum noi am mai menționat-o, „totala sa incompetență în acest domeniu". Ca geniu politic prin excelență, Lenin aprecia și operele literare în primul rînd din punctul de vedere al eficienței și orientării ideologice. Cînd i se prezenta textul unei poezii intitulată *Marșul nostru*, care se pretindea a fi o expresie a voinței de luptă a milioanelor de oameni ridicați de revoluție, dar pe care acești oameni nu puteau s-o înțeleagă, Lenin își manifesta dezaprobarea tocmai pentru că se îndoia de eficiența operativă a „marșului" [32], cînd un poem (*150 000 000*) se voia o epopee a revoluției, dar o prezenta într-un fel care nu putea să nu genereze confuzii [33] și într-o formă care îngreuia înțelegerea necesară a sensului revoluției, Lenin se opunea. Cînd însă același Maiakovski a scris o poezie, în fond tot futuristă, dar care se constituia ca un ajutor efectiv dat comuniștilor în lupta împotriva birocrației, Lenin aplauda. Cînd vedea cum poezia, poate mai greu accesibilă, a futuriștilor înflăcărează de entuziasm tineretul revoluționar, Lenin devenea mai îngăduitor.

În consecință, se poate susține că rezervele lui Lenin față de futuriști erau de aceeași factură ca și criticile adresate Proletcultului. Tot ce neglija sarcina orientării revoluției culturale în direcția sudării ei organice cu celelalte laturi ale bătăliei pentru socialism trebuia combătut.

★

În general, dacă analizăm textele leniniste în lumina experienței acumulate în rezolvarea unor sarcini și probleme contemporane, sîntem datori să avem în vedere întotdeauna și împrejurările concrete în care s-a produs cutare luare de atitudine.

Lenin nu a formulat niciodată judecăți cu privire la valoarea estetică a unor opere literare [34]. În schimb, întotdeauna definea cu excepțională pătrundere și precizie valoarea social-politică.

---

[31] „Față de futurism avea, în general, o atitudine negativă". „Noile forme artistice și literare care au luat ființă în timpul revoluției erau, în majoritatea cazurilor, necunoscute lui Vladimir Ilici. Nu avea timp să se ocupe de ele. Voi menționa totuși că poemul *O sută cincizeci de milioane* al lui Maiakovski nu i-a plăcut de loc. Această carte i s-a părut extravagantă. Nu putem decît să regretăm că el nu a mai avut putința să se pronunțe și asupra celorlalte cotituri spre revoluție ale literaturii, care au apărut mai tîrziu și erau mai mature" (*Lenin despre cultură și artă*, București, 1957. p. 624 și 626–627).

[32] Actrița O. V. Gzovskaia, care a declamat poezia, își amintește că după spectacol Lenin a întrebat-o: „Ce ai declamat dumneata după Pușkin? Și de ce ai ales această poezie? Nu prea am înțeles-o ... e plină de tot felul de cuvinte ciudate" (Маяковский в воспоминаниях современников, Moscova, 1963, p. 160).

[33] Între altele, și pentru că în poemul lui Maiakovski și-au găsit loc și ecouri la teoriile proletcultiste combătute de Lenin, cu privire, de pildă, la cultura trecutului, prezentată ca aparținînd în întregime taberei contrarevoluționare.

[34] În încercarea noastră noi ne referim numai la anii de după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. Propoziția însă se verifică și prin alte trimiteri. Astfel, de pildă, în articolele despre Tolstoi, deși pornește de la genialitatea marelui scriitor, Lenin nu-l încadrează în seria literară, nu-l confruntă cu alți scriitori, ci-l apreciază ca „o oglindă a revoluției", străduindu-se a defini cît mai exact mai ales atitudinea revoluționară față de moștenirea lui Tolstoi. În legătură cu Dostoievski, de asemenea, după cum reiese din amintirile scriitorului Bonci-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Referindu-se, de pildă, la cartea lui A. I. Todorski, *Un an de luptă cu arma și cu plugul*, Lenin o apreciază pentru că autorul a descris desfășurarea revoluției într-un județ îndepărtat foarte *simplu* și *foarte viu*, comunicînd astfel foarte exact și foarte accesibil rezultatele unei experiențe. Și pe loc conchide, generalizînd : „Editarea cîtorva sute sau cel puțin a cîtorva zeci de astfel de descrieri dintre cele mai bune, mai veridice, mai nemeșteșugite, mai bogate prin conținutul lor de fapte prețioase ar fi infinit mai folositoare pentru cauza socialismului decît multe din materialele pe care le publică în ziare, reviste și cărți literații de meserie, pe care hîrtia îi împiedică adesea să vadă viața reală" (XXXVII, 422 — 423). Și nu este de loc surprinzător că o concluzie asemănătoare se află și în finalul articolului *Despre caracterul ziarelor noastre* : „Mai puțină trăncăneală politică. Mai puține considerații cu caracter general. Mai aproape de viață. Mai multă atenție felului în care masa muncitorească și țărănească creează *în practică* ceva *nou* în munca ei de toate zilele. Mai multă *verificare*, în scopul de a se stabili în ce măsură acest nou este un fenomen cu caracter *comunist*" (XXXVII, 93).

Aprecierea politică domină și în cunoscuta menționare de către Lenin a romanelor lui Henri Barbusse *Le feu* și *Clarté*, în care, zicea Lenin, „găsim una dintre cele mai grăitoare confirmări ale fenomenului general, care se observă pretutindeni, al creșterii conștiinței revoluționare în mase. Primul dintre ele a fost tradus în toate limbile, iar în Franța a atins un tiraj de 230 000 de exemplare. Procesul prin care omul de rînd, din masă, complet neștiutor și cu totul copleșit de ideile și prejudecățile sale, se transformă în revoluționar tocmai sub influența războiului, este înfățișat cu o forță neobișnuită, cu foarte mult talent și extrem de veridic" (XXXIX, 107).

S-ar putea obiecta că în aprecierea citată sublinierea valorii artistice e inclusă. Neîndoios, dar numai în măsura în care atestă că eficientă din punct de vedere politic și social poate fi doar o operă literară scrisă cu talent, deci valoroasă și din punct de vedere estetic, însă despre natura specifică a acestei valori și mai ales despre locul ei în seria valorilor artistice nu se spune nimic, și nici nu putea să se spună din moment ce romanele sînt menționate nu pentru ilustrarea unui fenomen literar, ci a unuia politic, într-un articol *Despre sarcinile Internaționalei a III-a*, de polemică cu socialiștii așa-zis „Independenți" (Ramsay MacDonald, în cazul dat).

Un articol dedicat unei cărți de literatură, care ar putea să pară, la prima vedere, chiar un fel de recenzie, este *O carte scrisă cu talent* (XLIV, 250 — 251). Unii îl interpretează chiar la acest mod simplist : vedeți cum aprecia Lenin talentul, îl evidențiază pînă și la un adversar. Lenin aprecia, într-adevăr, ca nimeni altul, talentele de orice fel, și există în acest sens dovezi nenumărate, întreaga operă revoluționară de construcție a socialismului el și-o imagina ca eliberarea talentelor creatoare din popor,, — acest izvor neînceput — și pe care capitalismul le apăsa, le strivea și le înăbușea

---

Bruevici, evidențiază ce este valoros și ce este inacceptabil în opera lui din punct de vedere social-politic. Discutînd cu Gorki despre *Mama*, nu se angajează în controverse cu privire la lipsurile ei artistice, ci, acceptînd explicațiile lui Gorki, că se grăbea, îl aprobă pentru că „mulți muncitori au luat parte la mișcarea revoluționară în chip spontan, inconștient, așa că acum lectura «Mamei» le va fi de mare folos" (M. Gorki, vol. XVII, București, 1960, p. 10).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu miile și cu milioanele" (XXXV, 206), dar oare ca s-o reliefeze încă o dată era nevoie să scrie despre Arkadi Avercenko ? Ar fi naiv să presupunem așa ceva. Căci, în fond, articolul cu pricina e un articol *politic* prin excelență, al cărui scop, de altfel atins cu excepțională precizie, era să *desființeze* cartea lui Avercenko, să demaște conținutul ei de clasă, calomnios[35]. Dar scopul a fost atins cu ajutorul ironiei, procedeu ales de Lenin, după toate probabilitățile, și pentru că volumul era îndreptat și împotriva lui ca om, conținînd insinuări veninoase în legătură cu viața sa de familie etc. În consecință, recunoașterea talentului sună aproape sarcastic, dovedind fără putință de replică *în solda cui* se află scriitorii de talent de alde Avercenko. Pentru că, vedeți, talentul său se manifestă plenar doar atunci cînd descrie cum se mînca aldătată în Rusia. Nu întîmplător în cel mai înalt grad e apreciată ultima schiță, unde se arată ce au ajuns stăpînii de ieri ai Rusiei — un înalt dregător și un proprietar de fabrică — primul e hamal în port, celălalt vînzător într-un magazin de consignație. Învinși, resemnați, ei își amintesc de vremurile de altădată, cînd puteau să mănînce în voie, să se distreze în voie, să chefuiască în voie, ... Iar acum ? — se tot întreabă : „Ce le-am făcut ? Pe cine n-am lăsat să trăiască ? "... „Cu ce îi stinghereau toate astea ?" ... „Ce-au avut cu Rusia ?"...

Și Lenin întrerupe aici șirul lamentațiilor, pentru a răspunde clar și ferm, ca să se știe o dată pentru totdeauna pe cine îi au în vedere alde Avercenko cînd vorbesc de Rusia ;

„Arkadi Avercenko nu poate înțelege ce. Muncitorii și țăranii, după cît se vede, înțeleg toate astea fără nici o greutate și fără să aibă nevoie de explicații".

Și abia după aceasta cade, întocmai ca și acel cuțit de ghilotină din amintirile lui N. D. Cocea :

„Unele nuvele, după părerea noastră, merită să fie reproduse. Talentul trebuie încurajat".

Se putea oare o distrugere mai magistrală ?

Așadar, dacă ar fi să raportăm cu tot dinadinsul referirile lui Lenin la literatură la un sistem de principii estetice ar trebui să avem în vedere nu atît evaluarea propriu-zis estetică a producțiilor de artă, ci mai degrabă evaluarea lor dintr-un unghi de vedere social-politic, în cadrul căreia se invederează din nou o corelație dialectică edificatoare. Apreciind, pozitiv sau negativ, eficiența social-politică a unei opere literare, Lenin niciodată nu substituie această apreciere celei estetice, ci corelează doar cele două abordări posibile într-un sistem pe care îl domină prin viziunea sa globală. Am văzut cu cîtă grijă au fost făcute delimitările necesare în legătură cu poezia *Ședințomanii* a lui Maiakovski. Într-o altă împrejurare, în *Raportul politic al Comitetului Central al P. C. (b) din Rusia*, prezentat la Congresul al XI-lea al partidului, referindu-se la sarcina de a fi oprită retragerea începută o dată cu trecerea la noua politică economică, Lenin insistă asupra necesității de a fi curmate cu energie fenomenele negative pe care retragerea le-a provocat — dezorganizare, încălcări de disciplină și mai ales

[35] În general, Lenin prefera să răspundă la calomniile emigranților contrarevoluționari global, nediferențial. Cu excepția, poate, a articolului *În odaia lacheilor* (XXXIX, 141—147), dar care avea și alte semnificații. Se poate presupune că lui Avercenko i-a răspuns direct și pentru că acesta s-a dedat la calomnii grosolane, într-o formă mai „aleasă", ambalîndu-le într-o croială beletristică. Se simte că acea carte l-a și amuzat pe Lenin.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

panică. Și, în continuare : „Cînd o întreagă armată (vorbesc aici în sens figurat) se retrage, nu poate să domnească aceeași stare de spirit ca atunci cînd toți înaintează. Atunci, la fiecare pas veți constata, într-o oarecare măsură, o stare de deprimare. S-au găsit la noi pînă și poeți care au scris că la Moscova este foamete și frig ; în timp ce înainte era curat și frumos, acum înflorește comerțul și specula. Există o serie întreagă de asemenea producții poetice"(XLV, 94 — 95).

Aluzia se face aici la o tendință destul de pronunțată ce a început să-și facă loc în literatura sovietică îndată după încheierea războiului civil, și pe care noi am încercat s-o definim în altă parte ca pe un val de neoromantism sui-generis[36]. Dar Lenin nu-i dă nici un fel de apreciere, mai mult, lasă să se înțeleagă că o atare înclinație a poeților e oarecum firească, îi pune însă în gardă pe comuniști, pe muncitori, pe toți militanții sovietici să nu cadă în nici un fel sub influența stărilor de spirit defetiste. De unde rezultă relativitatea evaluărilor posibile ale poeziei. În seria literară fenomenul putea fi firesc, poate chiar generator de valori, raportat însă la problemele social-politice, trebuia condamnat. Dar numai în această perspectivă. Căci : „lăsați-vă de filozofare, încetați cu discuțiile despre n. e. p., lăsați-i pe poeți să scrie versuri, căci de-aia sînt poeți" (XLV, 98).

Această din urmă punere la punct a lui Lenin nu prea am găsit-o citată [37], deși în raport cu aspectele teoretice ale problemei, ea se impune ca deosebit de importantă. Evaluarea literaturii în lumina unor criterii social-politice poate fi utilă și eficientă numai în cazul în care nu se substituie evaluării estetice și e subsumată unei perspective de luptă pentru niște țeluri politice.

„Tolstoi a murit — scria Lenin încă în 1910 —, și Rusia prerevoluționară, a cărei slăbiciune și neputință și-au găsit expresia în filozofia genialului artist și au fost zugrăvite în opera lui, este acum de domeniul trecutului. Dar în moștenirea lui există ceva care nu este de domeniul trecutului, ci al viitorului. *Această* (s. n. — *M. N.*) moștenire este preluată și aprofundată de proletariatul rus" (XX, 24). Aici ideea e formulată aproape explicit, deși, ca aproape întotdeauna la Lenin, pe marginea unui fenomen concret — opera lui Tolstoi. Dar aceeași condiție a valabilității e presupusă în toate aprecierile făcute de Lenin din punct de vedere social-politic. După cum se știe, Lenin avea o poziție foarte sever-critică față de orientarea ideologică a operei lui Dostoievski, iar într-o scrisoare către Inessa Armand vorbește chiar despre „romanele arhidetestabile ale lui Dostoievski" [38]. Dar după cum o atestă scriitorul Vl. Bonci-Bruevici, Lenin îi spunea că „Dostoievski este un scriitor într-adevăr genial, care cercetează laturile bolnave ale societății contemporane". Avînd o atitudine categoric ostilă față de *Demonii*, Lenin preciza totuși că la lectura romanului nu trebuie să se piardă din vedere că în el și-au găsit reflectare nu numai evenimentele legate de activitatea lui Neceaev, dar și de cea a

[36] *Literatura revoluției și revoluționarea literaturii*, în „Revista de istorie și teorie literară", tomul 16, 1967, 4, p. 509—529.

[37] În culegerea *Lenin despre cultură și artă*, București, 1957, fiind selectat un fragment din *Raportul politic* la Congresul al XI-lea al P.C.(b) din Rusia, pasajul la care ne referim nu figurează.

[38] *Lenin despre cultură și artă*, București, 1957, p. 507.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui Bakunin : „Tocmai atunci cînd se scria *Demonii*, K. Marx şi F. Engels duceau o luptă înverşunată împotriva lui Bakunin. E o sarcină a criticii să vadă ce se referă în roman la Neceaev şi ce la Bakunin". Semnificativ este şi modul în care Lenin lua în consideraţie împrejurările tragice ale biografiei lui Dostoievski :

„Să nu se uite că Dostoievski a fost condamnat la moarte. El a fost supus procedurii barbare a execuţiei civile. Şi abia după aceasta s-a anunţat că Nicolae I l-a „graţiat", trimiţîndu-l la ocnă.

Însemnările din Casa morţii, mai remarcă Lenin, e o operă fără egal în literatura rusă şi universală, operă în care a fost înfăţişată magistral nu numai ocna, dar şi „Casa morţii", în care locuia poporul rus sub ţarii din dinastia Romanovilor" [39].

Ar putea fi invocate şi alte exemple. Aprecierile lui Lenin sînt întotdeauna determinate de cerinţele luptei sociale şi politice într-un moment dat. Valabilitatea lor rezultă din această legătură indisolubilă. Ca să poată valorifica moştenirea lui Tolstoi în folosul luptei lor de clasă, muncitorii ruşi trebuie să se debaraseze de iluziile utopice ale moşierului scrîntit întru Hristos ; ca să-l combată pe „apostolul smereniei" din Dostoievski — să extragă din opera sa neîntrecutele „tablouri vii" ale societăţii bolnave ; ca să se opună recrudescenţelor idealiste în filozofie, revoluţionarii ruşi trebuie să se bizuie pe latura intransigent-materialistă şi militantă din moştenirea lui Bielinski şi Cernîşevski ; poezia lui Demian Bednîi nu este prea eficientă din cauză că poetul, în loc să-i ridice pînă la el pe cititori, coboară uneori pînă la nivelul unui cititor incult ; poemul *150 000 000* nu poate fi „lansat" pentru că e „confuz şi pretenţios" ş. a. m. d. În toate judecăţile se simte suflarea fierbinte a luptei revoluţionare.

Textele leniniste sînt de o excepţională viabilitate nu pentru că soluţiile propuse în ele ar fi aplicabile şi situaţiilor de azi, ci, mai ales, pentru că oferă nenumărate exemple ale modului genial în care se rezolvau problemele ivite imprevizibil în desfăşurarea istoriei, previzibilă doar în datele ei cele mai generale. După 1920, Lenin nu o dată a repetat că în primii ani după octombrie 1917 întreaga strategie şi tactică a bolşevicilor sconta izbucnirea apropiată a revoluţiei mondiale. După cum se ştie, lucrurile nu s-au petrecut aşa. Şi totuşi Lenin susţinea că bolşevicii n-au greşit. Pentru că în Rusia ei nu puteau învinge decît în această perspectivă. Şi pentru că, sub conducerea lui Lenin, îşi adecvau strategia şi tactica fiecărei situaţii noi. Orice imobilism, orice adversitate faţă de necesitatea istorică de a schimba ceea ce ieri încă era pozitiv şi rodnic, dar deodată a devenit anacronic, puteau să devină fatale pentru cauza revoluţiei. „Pentru un adevărat revoluţionar — scria Lenin — primejdia cea mai mare — poate chiar singura primejdie — este exagerarea în revoluţionarism, uitarea limitelor şi a condiţiilor unei aplicări oportune şi victorioase a metodelor revoluţionare" (XLIV, 224). Şi în altă parte : „Mijlocul cel mai sigur de a discredita o idee politică (şi nu numai politică) nouă şi de a o prejudicia este ca, sub pretextul susţinerii ei, s-o duci pînă la absurd" (XLI, 46).

---

[39] *Ленин всегда с нами.* Воспоминания советских и зарубежных писателей, Moscova, 1967, p. 26—27.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La capătul celălalt se află atitudinea creatoare pe care întotdeauna s-a străduit s-o adopte Partidul Comunist Român. Nu încape îndoială că și în domeniul creației și cercetării literare lectura atentă a textelor lui Lenin funcționează ca o busolă care ne permite să dăm la o parte tot ce e vremelnic, conjunctural, perisabil și să ne însoțim în bătălia pentru victoria comunismului cu toate atitudinile într-adevăr novatoare, îndrăznețe, nutrite de autenticul patos revoluționar.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RECITIND TEXTE DE LENIN

GEORGE MUNTEAN

Ceea ce uimește pe oricine răsfoiește scrierile lui Lenin — dincolo de excepționala lor însemnătate pentru dezvoltarea creatoare și multilaterală a marxismului — este aspectul lor funcțional și polemic, diversitatea problemelor abordate și forța de pătrundere competentă a domeniilor asupra cărora se pronunță. Este încă una din explicațiile trăiniciei și actualității lor, a interesului mereu sporit pe care li-l acordă oameni de cultură de diverse orientări, a vigorii cu care se raportează la ele comuniștii lumii, care văd într-însele un îndreptar și o armă de luptă, un exemplu de adaptare generatoare a marxismului la condiții istorice schimbate și un punct de pornire decisiv în continuarea și îmbogățirea cuceririlor acestei filozofii. Leninismul se configurează astfel și pe această latură ca expresia cea mai complexă a marxismului în secolul nostru, criteriul și stimulentul cel mai activ în desăvîrșirea lui. El reprezintă un stil și o călăuză, un exemplu de aplicare la concret și uneori la efemer și întîmplător și de transcendere a înțelesului acestora — prin metoda de abordare și unghiul teoretic din care sînt văzute — dincolo de imediat, de conjunctural, într-o mereu neistovită actualitate.

Așa s-ar explica, între celelalte chipuri posibile, cum chiar scrieri elaborate cu scopul vădit de a clarifica chestiuni ținînd aproape exclusiv de momentul respectiv, unele cu finalitate practică și organizatorică, al căror obiect nemijlocit a dispărut cu totul între timp, își mențin interesul deopotrivă documentar și ideologic. Evident, sînt de introdus îndată tot felul de distincții și explicații, între care una de ordin oarecum mai general ar fi aceea că, deși scrise fiecare în parte cu un țel anume, deși mai toate au o nedezmințită și imediată ținută polemică, se observă diferențe de grad, de intenție în privința cuprinderii obiectului avut în vedere, de etapă și de limbă etc., fapt caracteristic, de altfel, oricărei gîndiri active, implicată în același timp în subtilități teoretice și în activități practice precum cele desfășurate de Lenin. De unde multipla ei iradiere, consecințele mai generale ale unor observații ale sale, uneori de amănunt sau făcute în treacăt, dar caracterizate toate printr-o vie pasiune a clarificării, a delimitării

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 211-216, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și evidențierii exprese a punctului de vedere pe care-l propune. Scrisul devine astfel pentru Lenin un alt mijloc de afirmare, o nouă cale de angrenare militantă într-un proces mult mai amplu, ale cărui coordonate de ansamblu și particularități imediate trebuiau limpezite numaidecît. Și cum fiecare dintre aceste mijloace (activitate organizatorică, agitație directă, cuvîntări și convorbiri etc.) se cereau utilizate cu maximă eficiență și responsabilitate, scrisul se integrează lor, dobîndind, în mare, aceleași caracteristici. Așa s-ar explica incisivitatea frazei sale, gesticulația ei precipitată, caracterul mereu mobilizat al cuvîntului, tensiunea propulsivă a paginilor, redactate parcă dintr-o răsuflare, fără nici un fel de veleitate în privința expresivității literare. Însă focul lăuntric estompează asperitățile, unifică nivelurile și cadențele, țișnirile și violentările spontane ale lexicului și uzului său, convertind totul într-un nestăvilit iureș afirmativ. Cită artă a cuvîntului e de semnalat la Lenin, aceasta e mai degrabă rodul întîmplării și al tensiunii lăuntrice, decît al domoalei decantări, pentru care el n-avea răgaz și, probabil, nici directă preocupare. Observația este valabilă, cred, pentru oricare sector al scrierilor sale, inclusiv pentru cele discutînd chestiuni privitoare la artă, tot atît de ilustrative pentru patosul combativ și polemic, pentru consecvența de ansamblu și aptitudinea de orientare în concret a acestei gîndiri iremediabil dialectice în echilibrul său fundamental.

Trecînd la un text, e firesc a ne opri la unul de bază, anume cel pe care e statornicită teoria leninistă a reflectării, și a reține aici directele sale implicații în domeniul artei. Textul e cuprins în *Materialism și empiriocriticism* și, deși vizează un raport foarte general între existență și conștiință, cuprinde, indirect, una dintre caracteristicile de fond ale relației dintre artă și realitate : „Senzațiile noastre, conștiința noastră nu sînt decît o imagine a lumii exterioare, și e de la sine înțeles că o reflectare nu poate exista fără lucrul reflectat, pe cînd lucrul reflectat există independent de cel în care se produce reflectarea" [1]. Aceasta ca principiu general. Cît privește natura acestei reflectări, Lenin preciza, în *Caiete filozofice*, că ea „*nu este* un act simplu, nemijlocit, de oglindire inertă, ci un act complex, cu caracter dublu, zigzagat, care *cuprinde în sine* posibilitatea desprinderii fanteziei de viață" [2]. Sigur, nu toate aspectele problemei sînt noi, teoria imitației, bazată, în mare, pe observarea aceluiași proces, fiind cunoscută cel puțin de la Aristotel încoace, iar în spațiu rusesc Cernîșevski fiind cel care, cu abia cîțiva ani mai devreme, apăsase din nou asupra faptului, împingînd lucrurile pînă spre o anume echivalare, prin metafora lui că „arta este viață". De asemenea, Engels, în *Anti-Dühring*, lucrare cu care *Materialism și empiriocriticism* are cîteva certe înrudiri structurale, atrăgea atenția, vorbind de oglindire, asupra caracterului diferențiat al acesteia : „Oglindirea exactă a naturii este extrem de dificilă, ea fiind produsul unei îndelungate istorii a experienței ... În sfera fenomenelor *sociale*, oglindirea este și mai dificilă" [3]. Aceasta, spre a nu mai aminti decît în treacăt de argumentația stringentă a lui Marx despre primatul existenței asupra conștiinței. Lenin însă, reluînd chestiunea, îi precizează conturul și temeiurile în contextul filozofic și ideologic-politic al epocii, accentuînd

[1] V. I. Lenin, *Opere complete*, vol. 18, Edit. politică, 1963, p. 63.
[2] *Ibidem*, vol. 29, Edit. politică, 1966, p. 309.
[3] Ediția a IV-a, Edit. politică, 1966, p. 350.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în același timp mai puternic asupra naturii acestui proces și eliminînd, explicativ, dificultatea cuprinderii lui, în al cărei prag se oprise Engels.

Un dat în plus, deosebit de important pentru aplicarea teoriei la domeniul artei, îl constituie introducerea în discuție, pe lîngă cei doi termeni fundamentali la Marx (*existență*, *conștiință*), a noțiunii de *viață* (Engels vorbea de oglindire în sfera naturii și a fenomenelor sociale), ca ținînd în principal de latura existenței, și a celei de *fantezie*, implicată *conștiinței*. Aducerea în context a celor două noțiuni (*viață*, *fantezie*) diversifică mijloacele de circumscriere a procesului în desfășurarea și natura sa, clarificîndu-se încă aspectele lui fundamentale (știute dinainte, dar învestite acum cu un plus de dinamism) și implicîndu-i-se, totodată, noi raporturi și determinări, a căror urmare e, cel puțin pe acest teren, înmulțirea luminilor înțelegerii. Sigur, Lenin n-a scrutat toată diversitatea urmărilor aplicării acestui principiu la domeniul artei, ci a apelat la el accidental, cînd s-a referit la ea, ca în cazul articolelor sale privitoare la Tolstoi, unde dăm peste cunoscuta și capitala lui remarcă în legătură cu imposibilitatea ca un artist mare să nu oglindească în opera sa măcar o parte din realitățile caracteristice epocii lui. Dar faptul că Lenin n-a punctat toate meandrele procesului reflectării pe teren artistic nu înseamnă că acesta ar avea o aplicabilitate mai restrînsă aici decît în filozofie, să zicem, unde i-a reliefat demersurile hotărîtoare. Pentru că oricine e cît de sumar orientat în istoria generală a artei va observa numaidecît (mai ales dacă se revendică de la marxism) funcționarea lui plenară și perpetuă în orice sector al ei. O operă de artă care să nu reflecte ceva, oricît de mediat, fiind, cel puțin deocamdată (spre a evita circumstanța absolutizării), inatestabilă. Încît, chestiunea nu e atît dacă acceptăm sau respingem prezența acestui principiu în artă, el funcționînd dincolo de voința noastră, ci de a-i înțelege cît mai clar termenii și chipul de manifestare pe acest teren. De nivelul acestei claritățI atîrnă și gradul în care ne solidarizăm cu el, în sensul implicării lui între elementele configuratoare ale conștiinței noastre.

Trecînd dincolo de înțelegerea superficială a teoriei reflectării și spărgînd blocul limitării ei la banala și statica oglindire directă, de la obiect la imagine, vom observa cum actul creației și al existenței operei de artă dobîndește noi întemeieri, inclusiv unele privitoare la relativa ei independență și autonomie, în raport cu celelalte produse ale activității umane. Surprinderea dinamismului neîntrerupt al procesului reflectării și evidențierea necontenitelor sale medieri și mutații pe terenul creației artistice, al aparent imponderabilelor sale interdeterminări, nu numai că nu limitează cîmpul manifestărilor și al înțelesurilor acesteia, ci le asigură o neașteptată expansiune și consistență. Pornind de la indicațiile lui Marx și Engels și avansînd în sensul celor adăugate de Lenin, vom observa cum, din aproape în aproape, lucrurile răsar într-o limpezime pe care numai de noi depinde, dacă nu s-o extindem, cel puțin să n-o tulburăm. Hotărîtoare pentru aceasta este cît mai justa cuprindere a înțelesului termenilor în care este pusă chestiunea.

Unul dintre ei este cel de *realitate*. Una dintre caracteristicile realității stă în primatul ei asupra conștiinței, întrucît, o conștiință care să devanseze, cel puțin genetic, realizarea este de nedemonstrat, cu deosebire pentru un marxist. Dar, o dată constituită, ca imagine a lumii exterioare, ca atare *existentă*, conștiința nu e mai puțin *reală*, indiferent de direcțiile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe care s-ar angaja ea. Devenind în acest chip realitate, această conștiință este aptă la rîndul ei a fi reflectată, generînd astfel o nouă *imagine*, deci o nouă realitate și așa mai departe, încît, fără a cădea în pură cazuistică, putem admite că procesul este infinit, ca însăși realitatea în cadrul căreia se desfășoară. Sporim cumva prin aceasta dimensiunile realității, cum s-ar putea crede ? Cîtă vreme admitem infinitatea lumii, faptul nu-i cu putință de imaginat. Pe urmă, imaginile acestea, decurgînd una dintr-alta, nu se suprapun ca într-un depozit, ci se află într-o necontenită interacțiune, în raporturi contradictorii nici o clipă potolite, care fac posibilă chiar anularea unora prin altele, absorbții și salturi etc. Ele marchează etapele cunoașterii lumii de către om și a acestuia de sine, în nesfîrșitele sale relații cu universul, cu semenii și cu el însuși.

Așadar, departe de a fi numai ceea ce cade sub simțuri, realitatea își dezvăluie în această perspectivă o complexitate aproape imposibil de cuprins (dar nu procesul cunoașterii e limitat, ci numai posibilitățile noastre de moment, se argumentează în filozofia marxistă). Lucrurile pot fi împinse pînă acolo încît se poate demonstra că pînă și refuzul realității de către unii tot o realitate este. Mai mult, forțînd la limită „desprinderea fanteziei de viață" și imaginînd un artist care ar produce o operă ce n-ar avea nici o tangență cu datele realității (oricît de complexă am admite-o pe aceasta), adică n-ar înfățișa nimic din ce știm sau putem imagina noi, și încă n-am putea elimina din competiție procesul reflectării. Aceasta, pentru simplul motiv că opera respectivă este un produs, oricît de mediat, al respectivului autor, a cărui realitate e demonstrabilă deîndată și, prin urmare, și a respectivei opere. Așadar, existența se reflectă pe ea însăși, într-un proces și o perspectivă autocunoscătoare, ale cărei limite sînt implicate în etapele conștiinței și nu în natura ei, gîndită cel puțin în absolutul omenesc actual. Încît noi putem propune atenției cuiva un sector al realității, putem accentua asupra unor date mai importante ale acesteia, avem posibilitatea și uneori chiar datoria indiscutabilă de a selecta și a interveni activ în desfășurarea unor procese ale ei, dar a ignora sau (mai stînjenitor) a nega existența celor pe care nu le dorim, nu le înțelegem sau nu le bănuim încă în infinitatea de înfățișări ale lumii înseamnă a introduce, cum s-a întîmplat uneori, arbitrariul într-un domeniu în care e nevoie de maxima restrîngere a funcționării lui.

Celălalt termen fundamental al problemei este, cum s-a văzut, *conștiința*. Factor secund, inimaginabil în afara realității care-i premerge, îl determină și-i asigură existența, conștiința, ca și realitatea, e departe de a fi statică, limitată, indiferentă față de factorii care-o generează, întocmai ca și față de sine. Izvorîtă, așadar, din realitatea obiectivă, conștiința se înfățișează, la rîndu-i, ca un proces neîntrerupt (sub durata existenței ființelor înzestrate cu ea), ce își poate face un obiect din ea însăși (căci, paradoxal vorbind, nu-i posibilă o conștiință fără conștiința de sine). Prin urmare, ea poate fi deopotrivă o imagine a lumii obiective, ca și una a sa, în sensul celor menționate mai sus. Aici intervin clarificator indicațiile lui Lenin. Să le reluăm : „O reflectare nu poate exista fără lucrul reflectat", notează el, și faptul e valabil atît pentru lumea exterioară, cît și pentru conștiință, cînd devine obiect al reflectării". Și adaugă : „ . . . pe cînd lucrul reflectat există independent de cel în care se produce reflecta-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rea" ! Cînd e vorba de lumea exterioară, lucrurile sînt limpezi. Ele se complică însă cînd acest obiect e conştiinţa însăşi (care, am precizat, este tot o realitate). Atunci, escaladînd treptele, se poate naşte iluzia că ea, existînd independent sub durata autoreflectării, n-are nici o legătură cu lumea exterioară, că e total independentă de aceasta, ba, mai mult, că, dacă nu o generează, îi determină, dacă nu chiar esenţa, în orice caz, înfăţişarea (fapt adevărat în parte, istoria umană şi bunurile sociale fiind prin excelenţă un produs al fiinţelor conştiente, ca să nu mai vorbim de intervenţia acestora în desfăşurarea unor procese ale naturii). Cum caracteristica fundamentală a conştiinţei este *reflectarea* şi cum aceasta, reluînd fraza lui Lenin, *„nu este* un act simplu, nemijlocit, de oglindire inertă, ci un act complex, cu caracter dublu, zigzagat", e uşor de înţeles cum, în lumina celor de mai sus, poate ea *„cuprinde în sine* posibilitatea desprinderii fanteziei de viaţă" — nu însă şi de existenţă. Cauzele acestei desprinderi pot fi foarte diverse : filozofice, sociale, psihologice etc., dar nu ele interesează aici în primul rînd, ci, cel mult, precizarea că acestea se pot manifesta direct sau printr-un şir de medieri ce pot înlesni totala lor mistificare. E însă meritul marxism-leninismului de a fi pus la îndemînă un instrument a cărui folosire suplă e imposibil să nu ducă în cele din urmă la rădăcina lucrurilor.

Se înţelege că arta, ca produs caracteristic al conştiinţei umane, va răsfrînge, la rîndul său, tot acest proces, dîndu-i, graţie limbajului şi structurii sale specifice, noi înfăţişări şi sporind, nu o dată, dificultăţile înţelegerii ei. Una dintre acestea stă în faptul că arta nu oglindeşte în chip nemijlocit existenţa, ci prin intermediul conştiinţei. Aceasta îi conferă, pe de o parte, relativa ei independenţă faţă de lumea exterioară şi faţă de conştiinţă chiar, uneori împinsă pînă la iluzia lipsei oricărei legături cu ele — iar, pe de alta, aptitudinea sa de a opera direct asupra conştiinţei sociale, ceea ce-i incumbă artistului grave responsabilităţi. Pe urmă, ea se poate plasa la oricare nivel al conştiinţei şi se poate angaja în oricare dintre direcţiile pe care le ia aceasta în sinuoasele sale demersuri în procesul de reflectare a realităţii în extraordinara ei complexitate, fără urmări directe asupra valorii în sine a produselor ei — cu condiţia ca acestea să fie expresia unui talent — , ci doar asupra valorii lor sociale, morale, politice, filozofice etc. În plus, ca izbîndă a conştiinţei, ea poate deveni, de asemenea, obiect al reflectării, inclusiv al celei artistice, împrejurare ce-i poate complica enorm medierile şi chiar mistifica relaţiile ei cu lumea, pînă la a o iluziona că-şi e suficientă sieşi, intangentă la altceva.

De unde înverşunarea unor artişti în a se crede în total divorţ cu lumea, cînd ei nu sînt decît într-un dezacord cu felurite date ale ei (oricît ar fi acestea de extinse sau de rafinat deviate şi derivate). În fond, nici nu-i posibil de imaginat un artist într-un acord total şi perpetuu cu existenţa, cu viaţa, cu societatea, cu sine. Depinde însă de calitatea acestui dezacord, de sensul şi eficienţa lui ca publicul să-l recepteze sau nu la justa lui valoare. Însă artistul, fiind, de regulă, un om superior înzestrat, găseşte în cele din urmă calea către inima publicului său (chiar cei ce au naivitatea de a crede că nu-i interesează în nici un chip publicul, tot pe acesta îl au în vedere, altfel n-ar crea, în fapt nefiind vorba decît de o, cel mai adesea, candidă poză, de extinderea unor constatări parţiale sau de o reacţie faţă de comandamente nu îndeajuns de limpede explicate, aplicate şi exerci-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tate etc.). Scriitorii de orientare marxistă, prin subscrierea la principiul partinității, au, din acest punct de vedere, avantajul unei integrări conștiente în făgașul militantismului socialist și al unei clarificări de substanță a menirii lor.

Observația lui Lenin că în domeniul artei „este nevoie să fie asigurat un cîmp mai larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale, să se dea cîmp liber gîndirii și fanteziei" arată înțelegerea cu care privea el destinele artei. Căci, scria el în articolul *În memoria lui Herțen*, uneori „decenii întregi despart semănatul de culesul recoltei" [4], de aceea, tot cu cuvintele lui, „în problemele de cultură nu există nimic mai dăunător decît pripeala și lipsa de chibzuință" [5] (articolul *Mai bine mai puțin, dar mai bine*), deoarece „aici nu se poate face nimic printr-o lovitură îndrăzneață sau printr-un asalt, prin agerime, prin energie sau, în general, prin orice altă însușire omenească, fie ea oricît de bună" [6]. Nimic nu trebuie să acționeze în dauna „valorii artistice", creatorul trebuie să fie nu în rînd cu publicul, ci „cu un pas înaintea lui", cum își amintea Gorki a-i fi spus conducătorul întîiului stat socialist din lume.

O condiție esențială în acest sens o constituie și înțelegerea menirii artei, a raporturilor ei cu conștiința socială și cu existența, pe care, în chip fatal, le reflectă. Orice încercare de restrîngere și stînjenire a raporturilor firești dintre aceste date ale realității nu poate fi stimulatoare. Iar încercarea de a realiza o cît mai cuprinzătoare abordare a lucrurilor, de a depăși mereu cadrele existente e implicată în însuși caracterul dinamic al marxism-leninismului, Lenin afirmînd o dată expres că „a păstra moștenirea nu înseamnă cîtuși de puțin a te mărgini la moștenire [7] fapt perfect valabil atît în sondarea raporturilor dintre artă și existența ca atare, cît și în privința preluării indicațiilor leniniste referitoare la acestea și alte raporturi.

[4] *Op. cit.*, 21, Edit. politică, 1963, p. 275.
[5] *Ibidem*, vol. 45, Edit. politică, 1967, p. 411.
[6] *Ibidem*, p. 413.
[7] *Ibidem*, vol. 2. Edit. politică, 1963, p. 535—536.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎN JURUL UNOR ÎNSEMNĂRI INEDITE ALE LUI M. KOGĂLNICEANU (1838—1839)

AL. ZUB

Două fragmente autografe din *Arhiva Kogălniceanu* invită la un popas biobibliografic în tinereţea scriitorului, şi anume în momentul situat între întoarcerea de la Berlin şi editarea „Alăutei româneşti" ca foaie literară autonomă. Momentul a mai fost studiat în primii ani ai secolului nostru [1], atunci cînd arhiva scriitorului, intrată prin editorul şi librarul Elias Şaraga în patrimoniul Academiei Române (1893), începuse să devină o sursă de insolite revelaţii şi de restituiri literare.

Dacă pentru formaţia intelectuală a lui Kogălniceanu anii studiilor în străinătate au fost decisivi, fiindcă acolo şi-a însuşit disciplina cărturărească şi armătura ideologică de rigoare, citindu-i pe Montesquieu şi pe Voltaire, observînd dezbaterile politice şi culturale din Franţa regelui burghez sau audiindu-i la Berlin pe L. von Ranke, pe Gans şi pe Savigny şi studiind prefacerile capitaliste din Prusia, pentru atitudinea politică a viitorului militant primii ani de după întoarcerea în Moldova au fost de asemenea hotărîtori.

Împrejurările în care, renunţînd la proiectul de a-şi trece doctoratul, cu dispensă de stagiu, la Jena, Kogălniceanu s-a întors în patrie se cunosc [2]. Ultima scrisoare pe care o trimitea nemulţumitului agă la 20 februarie 1838 îl arată mîhnit de întîmplările care provocaseră intempestiva întoarcere. Aşteptîndu-se să piardă definitiv graţia protectorului, nu mai spera într-o situaţie onorabilă: „Eu simţesc că sînt prăpădit şi că niciodată nu am a nădăjdui ceva de la Măria-Sa" [3]. Nu-i rămînea decît să-şi dea „paretisul" din armată, spre a-şi redobîndi libertatea, şi să se consacre treburilor gospodăreşti ale „băbacăi", alături de „cuconul Neculaki Theodori" [4]. O

[1] Vezi Petre V. Haneş, *Studii de literatură română*, Bucureşti, 1910, p. 40—44 (cap. *Anul 1838 în viaţa lui Kogălniceanu*); idem, *Tinereţe* ..., Bucureşti, Socec, 1941, p. 28—69; N. Cartojan, *Alăuta românească*, în *Omagiu lui I. Bianu*, Bucureşti, 1927, p. 109—136.

[2] N. Cartojan, *Întoarcerea lui Kogălniceanu în ţară*, „Arhiva românească", t. IV, 1940, Extras, Bucureşti, 1940, 20 p.; Petre V. Haneş, *Studii de literatură română*, p. 40 — 44.

[3] M. Kogălniceanu, *Scrisori, 1834—1849*, Bucureşti, 1913, p. 187.

[4] Comisul Nicolae Theodoru, împreună cu care aga Ilie înălţa şi tîrnosea în acelaşi an biserica de la Ghermăneşti.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 217—230, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

slujbă oarecare de cancelarie nu-l ispitea : „Să slujesc ? Dară ce ? Sămţind că pot şi sînt în stare de a ave o mare slujbă, niciodată nu mă voi supune a fi scriitor şi diac de visterie, căci dacă aş fi voit să fiu scriitor — lămurea tînărul, contrariat în aspiraţiile sale — nu aş fi avut trebuinţă să învăţ în streinătăţi şi să sufăr atîtea chinuri în vremea de trii ani şi jumătate" [5]. Ambiţia tînărului, biciuită, desigur, în saloanele societăţii înalte pe care o frecventase la Berlin, în compania beizadelelor, justificată de probele de vrednicie pe care le dăduse, era lăudabilă. Îl făcea să sufere şi faptul de a se şti „pensionar la un păstoriu", silit — la vîrsta cea mai prielnică demnităţii personale — „a mînca pîne străină" [6], şi împrejurarea de a se afla „sub oridinele unui pastor mai vigilent decît Argus cel cu o sută de ochi" [7], dar mai cu seamă neputinţa în care se găsea de a-şi tipări al doilea tom al *Istoriei* sale, cu care se simţea angajat, prin anunţurile tipărite, faţă de opinia publică [8]. Dorinţa de a se aşeza la ţară, resemnat la o existenţă patriarhală, avînd să-şi cultive ziua pămîntul iar seara spiritul [9], era doar urmarea unei oboseli trecătoare, căci, întors în ţară, tînărul care abia împlinise douăzeci de ani aducea cu sine mari iluzii reformatoare: „Cînd veneam de la universitate — va mărturisi cîţiva ani mai tîrziu (*Iluzii pierdute*, 1841) — capul îmi era plin de planuri, unele mai bune decît altele; vroiam prin literatură să prefac moravurile, să introduc în patria mea o nouă viaţă, noi principii. În nebuna mea prezumţie mă socoteam c-oi ajunge o dată a fi un Prometeu" [10]. Ironia disimulată a reflecţiei, făcută după primele contacte cu realităţile din ţară, pare a indica o renunţare lucidă la acele proiecte care se vădiseră himerice. Cu toate acestea, iniţiativele sale viitoare în domeniul culturii, ca şi cele politice, denotă stăruinţă în realizarea planurilor iniţiale.

În locul dizgraţiei la care se aştepta, dat fiind conflictul cu pedagogii şi cu beizadelele, Kogălniceanu fu, dimpotrivă, avansat şi pus în situaţia de a se iniţia în rosturile cele mai intime ale puterii centrale. Un ofis domnesc făcea cunoscut, la 31 martie 1838, că „pe aflătorul peste complet, cornetul Kogălniceanu, carile pînă acum au fost la şcoli piste hotare, îl primim între domneştii noştri adiotanţi" [11]. În această situaţie, spiritul critic al tînărului care încă în 1833 condamna titlurile aristocratice ca pe nişte „himere" [12] şi îşi mărturisea, un an mai tîrziu, adeziunea la principiul egalităţii între oameni (Moldova îi apărea, în această lumină, ca „un mediu de sclavi") [13] afla un larg cîmp de observaţie. Nu există nici un dubiu în privinţa orientării sale („Instrucţiunea îmi va servi să dispreţuiesc pe cei mari, care nesocotesc oamenii şi se cred mai presus decît alţii") [14], iar liniile mari ale pro-

[5] M. Kogălniceanu, *Scrisori* ..., p. 187.
[6] *Ibidem*, p. 178.
[7] *Ibidem*, p. 183.
[8] Petre V. Haneş, *Tinereţe* ..., p. 52.
[9] M. Kogălniceanu, *Scrisori* ..., p. 181.
[10] Idem, *Scrieri alese*, ed. a II-a, Bucureşti 1956, p. 105.
[11] „Buletinul oficial al Moldovei", 10 aprilie 1838, citat după N. Cartojan, *op. cit.*, p. 4. În toamna aceluiaşi an, cu ocazia onomasticii domnitorului, va fi numit locotenent. Cf. „Albina românească", 1838, nr. 92 (20 nov.), p. 390.
[12] M. Kogălniceanu, *Scrisori* ..., p. 148.
[13] *Ibidem*, p. 166—167.
[14] *Ibidem*, p. 166.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gramului său politic, uimitor de clare, sînt trasate de pe acum: „Adevărata civilizație constă în dragostea față de patrie și față de viitorul ei, în respectul pentru legi, în abolirea sclaviei, care, spre rușinea noastră, persistă încă în țară, în egalitatea persoanelor, fără distincție de rang și naștere, iar nu în a te ridica spre chivernisirea unui măscărici și voltijor; rușine moldovenilor care se dezonorează astfel în ochii Europei" [15]. Abuzurile administrației, arbitrariul, marea cupiditate a domnitorului, grăbit să-și recupereze cheltuielile făcute pentru obținerea tronului și să-și sporească avutul, au fost de natură să alimenteze revolta tînărului. Influențarea directă a sentințelor în procesele de proprietate, vînzarea funcțiilor, arendarea arbitrară a vămilor, a tutunului, pavajului etc., corupția aparatului administrativ și polițienesc etc. caracterizează regimul lui M. Sturdza [16], a cărui „conduită arbitrară și vexatorie" era cunoscută ca atare și la Petersburg[17]. Domnitorul și-a aservit Adunarea obștească, asigurînd astfel validarea tuturor măsurilor sale. Față de opozanți, el a recurs — după caz — la corupție sau la intimidare: „Resorturile puterii — notează N. Soutzo — punea în mîinile sale favoarea și persecuția, interesul și teama" [18], și nici un mijloc n-a fost cruțat pentru a anula rezistențele. În cele mai multe cazuri, această politică s-a dovedit eficace, dat fiind faptul că opoziția se recruta, în genere, dintre cei repudiați de guvern și se degrada repede prin afirmarea unor interese egoiste [19]. La rigoare se recurgea la violență: „M-am întors în țară la 1837 — își va aminti Kogălniceanu peste jumătate de secol, cu o mică aproximație cronologică — și cel întîi spectacol ce am văzut a fost răpirea deputaților din Adunarea obștească a Moldovei și surghiunirea lor pe la moșii pentru că au avut curajul de a zice *ba* acolo unde Domnul țării voia să zică *da*"...[20]. În realitate, incidentul s-a petrecut în 1836, în urma unui memoriu al boierilor, dezavuat atît de Poarta otomană, cît și de Curtea protectoare, căreia îi fusese adresat [21]. Dar, deși împotriva celor șase semnatari ai memoriului Adunarea, docilă, rostise o condamnare, domnul se văzu silit să dea un ofis de iertare [22]. El rechemă apoi pe boierii exilați la moșie, adoptînd o politică concesivă față de această „minoritate facțioasă", de care se plîngea baronului Rückmann, consulul general al Rusiei la București [23]. Recomandările acestuia din urmă erau menite să conducă la „o schimbare completă a sistemului", înțelegînd: justiție severă, legalitate, uitarea trecutului, reconcilierea francă cu nemulțumiții, îndepărtarea sfetnicilor perfizi și interesați, epurarea personalului administrației și al tribunalelor etc. [24]. Îngrijorat de intenția

---

[15] *Ibidem*, p. 170—171.

[16] Cf. D. Ciurea, *Moldova sub domnia lui M. Sturza*, Iași, 1947, p. 64—65; vezi și R. Rosetti, *Amintiri* I, Iași, f.a.p. 116, 184—186.

[17] *Ibidem*, p. 68.

[18] *Mémoires du prince Nicolas Soutzo, grand logothète de Moldavie*, publiés par Panaiotti Rizos, Viena, 1899, p. 113.

[19] *Ibidem*, p. 112. Vezi și Felix Colson, *De l'état présent et de l'avenir des principautés de Moldavie et de Valachie* ..., Paris, 1839, p. 64 — 66.

[20] „Dezbaterile Adunării Deputaților", 1887, nr. 22, p. 270 (ședința din 12 decembrie 1887).

[21] Hurmuzaki, *Documente* ..., Supl. I$_3$, p. 285, 315 — 316.

[22] D. Ciurea, *op. cit.*, p. 67.

[23] Hurmuzaki, Supl. I$_3$, p. 572—574.

[24] *Ibidem*, p. 579 (nota din 4 martie 1837).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Porţii de a trimite un comisar care să examineze plîngerile nemulţumiţilor, M. Sturdza se văzu silit să facă noi demersuri pe lîngă reprezentanţii Curţii protectoare, de unde veneau însă sfaturi de „moderaţie şi înţelepciune" [25]. La 19 august 1837, el prevenea consulatul rus asupra legăturilor ce ar exista între opozanţii din cele două principate, acuzînd „manevre secrete" şi intenţii subversive" [26]. Sfătuit de baronul Rückmann, introduce în sfatul administrativ pe o serie de nemulţumiţi, încercînd să destrame, în perspectiva alegerilor pentru Adunarea obştească, opoziţia [27]. Al. Ghica primi astfel portofoliul Internelor, iar Constantin Sturdza pe acela al Justiţiei, dar combinaţia nu dură. O nouă formaţie guvernamentală fu alcătuită, în care C. Cantacuzino (Paşcanu), pînă atunci preşedinte al Divanului domnesc, primi Internele, C. Catargi luă în primire Postelnicia, Gh. Ghica, Vistieria, iar prinţul N. Şuţu devenea ministru extraordinar [28]. Se spera că astfel intrigile „facţioşilor" [29] vor fi paralizate. Ele continuară însă, încurajate de consulul rus C. Besack[30], astfel că la 22 martie 1838 domnitorul se adresa contelui Nesselrode, vicecancelar al Imperiului, şi baronului Rückmann, pentru a obţine consemnarea la moşie a lui N. Canta, socotit capul răutăţilor [31]. O remaniere a guvernului îi apăruse necesară încă la 22 februarie, cînd cerea avizul Curţii protectoare în această chestiune [32]. Ea se va înfăptui abia la 14/26 mai, după înlocuirea consulului Besack cu Kotzebue (9 aprilie)[33].

Împrejurările acestei „recompuneri" ministeriale le aflăm mai precis dintr-un fragment de jurnal intim al lui Kogălniceanu, redactat în limba franceză şi păstrat în *arhiva* sa [34] (anexa I). Aşa cum se prezintă manuscrisul, cu ştiri dintre cele mai diverse (de la remanierea guvernului pînă la amănuntul cotidian), consemnate la 14/26 mai şi 3 iulie 1838, pare o tentativă de jurnal intim, căruia Kogălniceanu îi încredinţează ştiri şi comentarii pe care nu le putea difuza. Ele puteau să servească însă unor viitoare iniţiative publicistice. Militantul politic ar fi găsit acolo fapte şi observaţii critice demne de luat în seamă, iar scriitorul — material de viaţă susceptibil de prelucrare artistică. Unele ştiri de ordin politic se cuvin reţinute pentru precizările ce le aduc, Kogălniceanu fiind în măsură, ca aghiotant domnesc, să cunoască bine desfăşurarea evenimentelor. Aflăm astfel că

---

[25] *Ibidem*, p. 593, 594, 595, 604 — 606, 618 — 619, 624.
[26] *Ibidem*, p. 614—616.
[27] *Ibidem*, p. 620—621.
[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*, p. 622 — 623.
[30] Cf. Al. A. C. Sturdza, *Règne de Michel Sturdza prince régnant de Moldavie, 1834 — 1849*, Paris, 1907, p. 96—98.
[31] *Ibidem*, p. 644 — 647.
[32] *Ibidem*, Supl. I_4, p. 137.
[33] *Ibidem*, p. 175—177.
[34] B.A.R., Arhiva Kogălniceanu, XII, ms. 12, p. 7 — 10. Manuscrisul a fost semnalat de Virgil Ionescu, *Mihail Kogălniceanu. Contribuţii la cunoaşterea vieţii, activităţii şi concepţiilor sale*, Bucureşti, 1963, p. 301—305. Alcătuit din 4 file, aşadar 8 pagini, scrise mărunt, cu cerneală rădăcinie şi caligrafie îngrijită, ca aceea a scrisorilor de tinereţe, manuscrisul începe brusc, de la capăt, cu însemnarea datei : *14/26 mai 1838*, ceea ce înseamnă că poate fi o continuare. Data de an, absentă în manuscris, rezultă din conţinutul primelor însemnări, concordant cu ştirile oficiale (vezi „Albina românească" din această perioadă şi *Adunare de ofisuri şi deslegări în ramul judecătoresc, slobozite de la întronarea preaînălţatului domn Mihail Grigore Sturza. V. V. pînă la anul 1844, iulie 9 ...*, Iaşi, 1844, p. 182 şi urm.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

schimbarea guvernului s-a hotărît în urma unor consultaţii între M. Sturdza şi baronul Rückmann, la Galaţi, de unde domnitorul s-a înapoiat la 5 mai [35]. La 14 ale lunii, după conciliabule care au durat 16 ore, noul guvern era constituit. Compoziţia lui se cunoaşte din rapoartele consulare [36]: surghiunind la moşie pe Costin Catargiu, „cel mai incorigibil dintre opozanţi" [37], M. Sturdza încerca să intereseze pe ceilalţi adversari într-o colaborare cu puterea centrală. Logofătul Al. Ghica primea, în consecinţă, portofoliul Internelor; logofătul C. Sturdza, care polarizase ani de-a rîndul nemulţumirile provocate de domnitor, devenea ministru al Justiţiei, iar logofătul C. Cantacuzino (Paşcanu), care condusese Departamentul din lăuntru în vechiul cabinet, era numit acum preşedinte al Divanului domnesc.

Partea interesantă a însemnărilor lui Kogălniceanu sînt observaţiile critice, care nu cruţă pe nimeni. „Encore un nouveau ministère". Simpla constatare, cu care începe consemnarea evenimentelor, e un mod de a dezavua instabilitatea guvernamentală. Remarcînd apoi preponderenţa familiei Ghica în noua formaţie, notează incisiv: „Ainsi voilà un ministère bien composé : deux frères ministres, et un de leurs fils directeur !". Capacitatea şi experienţa altora sînt contestate în modul cel mai decis : directorul Departamentului din Lăuntru e „un jeune enfant, sans expérience et pratique", iar preşedintele Divanului de Apel, I. Miculce-Mutu, „une bête", ce-şi obţinuse funcţia măgulind vanitatea autocratului.Comentariul lui Kogălniceanu e pe cît de succint, pe atît de caustic : „Quelle bonne justice il rendra ! Pauvre pays, où il y a de pareils magistrats !", exclamă comentatorul, referindu-se la noul titular al Justiţiei. Deprins să observe critic mobilul intim al acestor „mutaţii", în care se dezvăluia oportunismul celor mai mulţi dintre opozanţi, dispuşi să abandoneze principiile afirmate anterior în momentul în care interesele lor private căpătau satisfacţie, Kogălniceanu notează prudent : „Ce ministère formé des membres de l'ancienne opposition ne predit rien de bon. Nous verrons !". Motivele erau uşor de sesizat, căci doi dintre înalţii demnitari ţinteau înşuşi tronul Moldovei : „Alexandre Ghica vise à la principauté depuis longtemps, Constantin Stourdza de même". Aprecierea se întemeia şi pe caracterul evident provizoriu al noii formaţii, în care C. Cantacuzino fusese numit preşedinte al Divanului domnesc doar pentru a păstra locul abilului şi influentului N. Canta, căruia de fapt îi fusese rezervat, în perspectiva unei reconcilieri, încă la 21 februarie 1838 [38]. Chiar şi în vechiul cabinet, C. Cantacuzino nu deţinuse Internele decît tot provizoriu, în aşteptarea lui Al. Ghica. Era tactica lui M. Sturdza de a destrăma opoziţia dînd satisfacţii materiale sau de prestigiu unora dintre membrii ei. Cazul postelnicului N. Canta, pe care domnul îl scosese din divan şi îl consemnase la moşie, invocînd „proasta lui reputaţie", este edificator. În favoarea surghiunitului interveni consulul rus, cerînd numirea acestuia în funcţia de preşedinte al Divanului de Apel din Moldova de Sus, ceea ce însemna, de fapt, înălţarea lui

---

[35] Asupra rolului jucat de baronul Rückmann în aceste împrejurări, vezi Hurmuzaki, *Supl.* I_4, p. 187.

[36] Hurmuzaki, Supl. I_5, p. 649 — 650; I_4, p. 187.

[37] *Ibidem*, p. 650 — 651.

[38] *Ibidem*, Supl. I_4, p. 137 — 140.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prealabilă la rangul de logofăt şi în orice caz îndepărtarea lui I. Miculce-Mutu din această funcţie [39], lucru dificil chiar pentru practicile cunoscute ale lui M. Sturdza.

La 3 iulie 1838, continuîndu-şi însemnările, tînărul aghiotant nota abuzurile la care se pretau înalţii dregători în absenţa domnitorului, plecat „de douăzeci de zile" la Flămînzi. Logofătul Dreptăţii iniţiase schimbări printre judecători, ceea ce, după cît se pare, a nemulţumit pe membrii Divanului de Apel din Moldova de Sus. Nici chiar porunca expresă a domnului nu izbuti să-i liniştească, iar preşedintele, Miculce, găsea prudent să se retragă la moşia sa din Bucovina. Aşadar, „il y a des mécontentements et quels mécontentements encore". Numai „le fou de Jean Negel", nepotul mitropolitului, s-a supus, înjosindu-se în faţa ministrului, ale cărui măsuri arbitrare, anacronice, privitoare la procedura judiciară, sînt înfierate fără rezerve : „Ainsi voilà l'inquisition secrète, tandis que de tout temps les affaires se sont jugées en Moldavie en champ libre et devant le public". Se consemnează, sub acelaşi unghi critic, venalitatea dregătorilor, malversaţiunile efectuate pe seama statului. S-a cumpărat, de exemplu, o casă de la Pavel Stoianovici pentru agie, plătindu-se o sumă exagerat de mare (2 500 de ducaţi), iar în aceeaşi zi vînzătorul cumpăra pentru sine una mult mai bună, cu numai 2 000 de ducaţi. Constatarea critică a memorialistului urmează neîndurătoare : „Ainsi voilà on dépense l'argent du pauvre pays !" [40]. Jefuirea avutului obştesc de către marii dregători care vînd statului, la preţuri ridicate, dărăpănături de lemn expuse incendiilor şi necesitînd reparaţii era o practică curentă. Şi-o va aminti şi cu altă ocazie, peste două decenii, răspunzînd acuzaţiilor formulate de slugerul N. Goncescu în legătură cu „stricarea baracelor", ordonată de Kogălniceanu ca director al Lucrărilor Publice. Construcţiile de piatră ridicate în loc, replica cel învinuit, păstrîndu-şi anonimatul şi făcînd aluzie la practica menţionată, erau mai bune decît „a se cumpăra cu mii şi zeci de mii de galbeni toate hardughiile, toate vechiturile boierilor celor mari, şi apoi să se cheltuiască alte mii de galbini pentru reparaţia lor, spre a se preface în case de şcoli, de eforie, de închisori etc. Avem pildele sub ochii noştri" [41].

Aproape fără excepţie, boierii amintiţi în jurnal jucau un rol activ în viaţa Moldovei. Unii dintre aceştia, mari demnitari sub domnia lui Ioniţă Sandu Sturdza şi în vremea războiului ruso-turc, speraseră să obţină tronul şi s-au aflat, prin urmare, în firească rivalitate cu M. Sturdza. Ei au continuat să facă opoziţie şi după înscăunarea acestuia, provocînd agitaţii permanente în jurul puterii centrale. Notele lui Kogălniceanu aduc cîteva precizări utile pentru conturarea peisajului politic al epocii.

Alte însemnări privesc evenimente culturale, precum examenul public solemn de la 3 iulie 1838, ţinut la Academia Mihăileană, cu ocazia împlinirii a zece ani de la întemeierea şcolilor naţionale din Moldova. Au asistat epitropii învăţăturilor publice, înaltul cler, marii demnitari, consulii puterilor străine, cărturari. În sala ornată cu lucrări de pictură, desene istorice, arhitectură şi caligrafie executate de elevi, au fost puse întrebări — alese cu grijă de prinţul N. Şuţu — din istorie, geografie, mate-

[39] *Ibidem*, p. 190—191.

[40] Tocmai acest Stoianovici era pus să facă o anchetă în august 1838, pentru a constata abuzurile domnitorului în raport cu Regulamentul Organic (cf. D. Ciurea, *op. cit.*, p. 71).

[41] „Steaoa Dunării", III (1858), nr. 100, supl. p. 1 : *Răspuns la calomniatori*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

matică, retorică, poezie și filozofie, răspunsurile precise și clare dovedind succesul studiilor în limba națională. Referendarul Gh. Asachi a făcut apoi o expunere asupra activității epitropiei, iar N. Șuțu a distribuit premii celor ce se distinseseră prin talent și conduită exemplară. S-a difuzat în public, cu această ocazie, și un sonet al lui Gh. Asachi, dedicat școlii naționale: *Paladiul moldovenilor*. Troia însăși, sugera poetul, nu s-ar fi prăbușit și domnia lui Priam ar fi putut dăinui, înfloritoare, dacă se păstra „paladiul" dăruit de Jupiter, astfel că „Ulis preînțeleptul cu ghibacea uneltire" n-ar fi putut surpa în țărînă templele Ilionului. *Paladiul moldovenilor* „de virtute și știință viu izvor", lămurea autorul tîlcul acestui sonet, este Academia Mihăileană, aflată — Asachi nu se putea abține de la această reverență politică — „sub scutirea a doi luceferi, de la Nord și de la Sud" [42]. Față de știrile inserate în „Alăuta românească", fără semnătură, dar probabil tot de Kogălniceanu, relația din jurnal, mai concisă, face doar o judecată de valoare. Observatorul constată că elevii au răspuns foarte bine (deși „un peu à la perroquet") la științe și la limba națională, dar mizerabil la limbile străine. Critica lui Kogălniceanu era, desigur, întemeiată, deficiențele privitoare la învățarea limbilor fiind sesizate și în diverse publicații ale timpului. Inițiative didactice ca acea *Encyclopédie primaire à l'usage de la jeunesse moldo-valaque qui étudie la langue française* (Iași, 1839), întocmită de N. Șuțu, sau acel *Vocabular purtăreț românesc-franțuzesc și franțuzesc-românesc urmat de un mic vocabular de omonime* (București, 1839), alcătuit de J.A. Vaillant, par a fi un răspuns.

Două știri privitoare la aga Ilie Kogălniceanu merită de asemenea a fi relevate. Cea dintîi, inserată cu oarecare amărăciune, privește îndepărtarea agăi din postul de director al Departamentului din Lăuntru, pentru a fi numit „controlor general al principatului", în locul lui Vasile Veisa [43], cu ocazia remanierii guvernamentale de la 14 mai 1838. A doua consemnează plecarea, la 26 iunie, a familiei Kogălniceanu la moșia Ghermănești, pe care aga o ținea în arendă împreună cu comișii Nicolae și Constantin Theodoru, pentru sfințirea bisericii de piatră pe care o zidise aici împreună cu cei doi asociați.

În fine, un episod semnificativ, consemnat poate cu intenția unei viitoare dezvoltări beletristice, este acela privitor la haiducul Ion Petraru, condamnat în 1836 la moarte și grațiat la stăruințele mitropolitului Veniamin Costache, care și l-ar fi făcut „paznic și confident" [44]. Dar, zice-se, haiducul, ale cărui isprăvi îți purtau gîndul la cele ale lui Fra Diavolo, un „cavaleresco ladrone", temerar și ingenios, din care Eugène Scribe și Casimir Delavigne au făcut un personaj de operă comică, pe muzica lui Daniel Auber, l-ar fi prădat pe binefăcătorul său, fapt pentru care a fost surghiunit peste Dunăre. Ispitit să-și revadă locurile unde a haiducit odinioară, a încercat să treacă din nou în Moldova, dar a fost prins în luna aprilie 1830, împreună cu nouă camarazi, de către maiorul Iaco-

[42] „Alăuta românească", 15 iulie 1838, p. 21 — 23; vezi și „Albina românească", 1838, nr. 55 (7 iulie), p. 228 — 229.

[43] În sesiunea din ianuarie-martie 1838, spătarul Vasile Veisa fusese, împreună cu V. Alecsandri, secretar al Obișnuitei Obștești Adunări („Analele parlamentare ale României", t. VIII$_2$, 1837 — 1838, București 1897, p. 493 și urm.).

[44] În realitate, fostul haiduc fusese numit vizitiu al mitropolitului și și-a făcut datoria pînă l-a prins din nou dorul codrilor (cf. Dan Simonescu, *Note* la M. Kogălniceanu, *Scrieri sociale*, București, 1947, p. 73 — 74).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vaki [45], „mon cousin", care comanda linia Dunării. Înainte de a fi judecat, haiducul trebui să stea în carantină, fiindcă o epidemie de ciumă se semnalase pe țărmul drept al fluviului [46]. La 24 mai carantina lua sfîrșit, iar haiducul, care arăta „une impassibilité étonnante" [47], fu deferit justiției. Sfîrșitul se cunoaște: în lipsa unui călău oficial, se oferi să facă acest serviciu—în schimbul iertării — unul dintre camarazii săi [48]. Comentariul lui Kogălniceanu, sceptic, prevestește oarecum acest sfîrșit : „Nous verrons si l'archevêque bienfaiteur s'avisera de le retirer de la corde du gibet et le reprendre pour son confident !". Episodul, ținînd de recuzita romantică a generației (A. Russo scrie în 1840 *Studii naționale* pe această temă, amintind că „Moldova are și ea analele sale scrise pe frunzele codrilor", iar V. Alecsandri va scrie despre moartea lui Groza și va tipări balade haiducești), pare a-l fi interesat în mod deosebit pe Kogălniceanu.

O finalitate beletristică se poate bănui și în cazul episodului final în care se consemnează „une aventure d'amour tragique", petrecută în timpul cît scriitorul se afla la Ghermănești. O tînără femeie, aflînd la întoarcerea dintr-o călătorie că iubitul o părăsise, încercă să-l ajungă din urmă și să-l înduplece, dar nu izbuti. Lovitura a fost atît de puternică, încît nenorocita își pierdu, subit, viața. E un deznodămînt în spatele căruia fantezia prozatorului putea reface, din realitățile vremii, întreaga dramă.

În aceeași mapă, alături de concepte, note diplomatice, adrese, rapoarte etc., se află o notă în care Kogălniceanu a consemnat convorbirea dintre M. Sturdza și logofătul muntean Al. Villara, din 12 decembrie 1839 (anexa II). „Această convorbire — menționează Kogălniceanu, spre a îndepărta orice dubiu în privința autenticității — , a avut loc la masă, unde eram și eu ca aghiotant de serviciu" [49] : Nota, redactată— ca cele mai multe acte — în limba franceză, privește împrejurările în care s-a făcut inserarea de către consulul Minciaky a ultimului articol din Regulamentul Organic muntean. E și aceasta, în fond, o pagină de jurnal, în care memorialistul stigmatizează ambiția Curții protectoare de a interveni în treburile interne ale țării. Este vorba de celebrul articol adițional care conținea („ces mots infames", apreciază Kogălniceanu, în termeni care amintesc incisivitatea observațiilor lui K. Marx privitoare la această împrejurare [50]) interdicția modificării regulamentului fără avizul acelei Curți și care — cum se știe — a dat loc la multe convulsii politice [51].

---

[45] Gr. Iacovaki, muntean venit la Iași în timpul lui Scarlat Calimachi. Căsătorit mai întîi cu sora serdarului Ioniță Cerchez, apoi cu sora lui Ilie Kogălniceanu (cf. Paharnicul Const. Sion, *Arhondologia Moldovei*, Iași, 1892, p. 434). În 1840 a fost înaintat la gradul de colonel („Buletinul oficial", 1840, p. 121).

[46] „Albina românească", 1838, nr. 50, p. 216 ; nr. 66, p. 280 ; nr. 74, p. 312.

[47] Ibidem, 1838, nr. 43, p. 184.

[48] Alecu Russo, *Studii naționale* (1840), în vol. *Scrieri*, publicate de P. V. Haneș, București, 1908, p. 180. Vezi și Constantin C. Angelescu, *Pedeapsa cu moarte la români în veacul al XIX-lea*. Extras din „Revista de drept penal și știință penitenciară", București, 1927, nr. 5 — 6, p. 36—37.

[49] B.A.R., Arhiva Kogălniceanu, XII, ms. 12, f. 28—29.

[50] K. Marx, *Însemnări despre români (Manuscrise inedite)*, publicate de A. Oțetea și S. Schwann, București, 1964, p. 118 — 121. Aici însă articolul incriminat are o formulare diferită : „Nici o lege votată de adunare și confirmată de domn nu va putea fi promulgată dacă ea nu a fost în prealabil aprobată de Curtea protectoare".

[51] Vezi Constantin C. Angelescu, *Despre două manuscrise ale Regulamentului Organic moldovean*, „Studii și cercetări științifice. Istorie", Iași, VII (1956), fasc. 2, p. 113 și urm. ; N. Soutzo, *op. cit.*, p. 101 — 102.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fragmentele de jurnal, asupra cărora ne-am oprit mai sus, ne-au dat prilejul să identificăm manifestări publicistice ale lui Kogălniceanu în paginile „Albinei româneşti". Parte din ştirile consemnate în manuscrisul invocat au fost inserate în „Albina românească", minus reflecţiile critice care ar fi jenat oficialitatea şi care în orice caz nu puteau fi tolerate într-o gazetă a lui Asachi. Iată, pentru exemplificare, o paralelă frapantă între episodul privitor la capturarea haiducului Petraru, consemnată de Kogălniceanu la 14/26 mai (anexa I), şi informaţia corespunzătoare inserată în „Albina românească" la 19/31 mai 1838, p. 166 :

Ms. Kogălniceanu	*Albina românească*
Le célèbre chef des brigands Petraru, qui l'an 1836, au moment d'être exécuté pour ses épisodes criminels qui ont beaucoup de ressemblance avec ceux de Fra Diavolo, avait été gracié par l'entreprise de l'archevêque de Moldavie ; pendant quelque temps le brigand était devenu gardien et confident du métropolitain ...	Piétraro, célèbre chef de brigands dont les épisodes ont quelques ressemblances avec ceux de Fra Diavolo, et qui l'an 1836, au moment d'être exécuté, avait été gracié sur l'entremise d'un haut personnage, vivait pendant quelque temps paisiblement à Jassy ...

Cele două versiuni au, evident, un singur autor, care nu poate fi decît Kogălniceanu, manuscrisul fiind mai vechi decît textul tipărit. Numai că în versiunea oficială, mai sobră, informaţia e concepută în termeni care să nu nască suspiciuni. Se evită, prin urmare, menţionarea legăturii dintre acel Petraru „hoţ, dar cinstit", despre care va scrie A. Russo (1840) [52], şi mitropolitul protector. Versiunea românească din gazeta lui Asachi, dată în juxtă, nu pare a fi a lui Kogălniceanu, ci o traducere liberă a textului francez, cu adaosuri care trebuie să fie ale traducătorului : se precizează astfel că trecerea haiducului înapoi peste Dunăre s-a făcut la Brăila şi că, din cei 9 însoţitori, 6 erau străini.

Remarcăm, în sfîrşit, pentru a încheia aceste note biobibliografice, faptul că însemnarea din jurnal privitoare la examenul public de la 3 iulie 1838 a fost reluată fără iscălitură şi fără observaţiile critice, dar mai amplu şi cu o tonalitate festivă, în „Alăuta românească" de la 15 iulie.

Motivul pentru care Kogălniceanu a renunţat să mai consemneze evenimentele zilei şi impresiile personale nu-l cunoaştem. Poate fiindcă întreprinderea comporta riscuri (o indiscreţie i-ar fi putut pricinui mari dezagremente), dar poate şi din cauza multiplelor sale preocupări. Solicitat în prea multe direcţii, a renunţat (sau poate restul s-a pierdut ?) la aceste notaţii, care ar fi fost un izvor documentar dintre cele mai importante pentru epocă. Că este aşa ne-o arată scrisoarea, cu preocupări critice asemănătoare, pe care Kogălniceanu o trimitea din Iaşi, la 21 martie 1840, lui Constantin Hurmuzachi [53]. În afară de ştirile de interes cultural, Kogălniceanu îl pune în curent cu evenimentele politice, notîndu-le îndeosebi pe cele ce nu puteau fi comunicate prin intermediul presei : „Cît pentru

[52] Alecu Russo, *op. cit.*, p. 180.
[53] Al. Bardieru, *Kogălniceanu inedit*, „Ateneu", Bacău, 1967, nr. 12, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ceea ce se atinge de ştiri politice, avem destule. Poşlina sau dritul exportaţiei grîului şi popuşoiului s-au vîndut *iconomicos* sau, mai moldoveneşte, tîlhăreşte". S-a protestat însă şi, la o nouă vînzare, vistieria a cîştigat trei milioane de lei. În aceeaşi situaţie s-ar afla ocnele. „Lupuşorul Balş [54], se vorbeşte că se va numi logofăt din Lăuntru, ear nu a Dreptăţii. Însă nici aceasta nu o cred, pentru că el nu a fost cel mai mare stăruitor ca să se vînză poşlina tălhăreşte". În aparenţă, „toate sunt liniştite, dar pentru aceasta toate nu sunt bune". Poporul e nemulţumit de spiritul conservator ce prezidează la lucrările Adunării. „Şi ce este de mirat, tocmai acei tineri, tocmai bărbaţii veacului al nouăsprezecelea sunt acei carii au mai puţin ambiţie şi carii pentru o sută de galbeni sunt gata a-şi vinde ţara. Publicul îi numeşte *căţăluşi*, pentru că tocma ca nişte căţăi umblă prin prejurul visternicului". Iar într-un post-scriptum relata această împrejurare caracteristică : autoritatea centrală înfăţişase Adunării un proiect de lege care interzicea oricărui ispravnic să candideze în ţinutul său, pentru a nu înrîuri rezultatul alegerii. „Proiectul s-au aruncat. De ce ? pentru că fieştecare deputat trage nădejde că va fi ispravnic. Guvernul este liberal — încheie corespondentul, cu aerul că relevă un paradox — şi adunarea despotică".

Corespondenţa lui Kogălniceanu, aşa cum se vădeşte şi din pasajele excerptate aici, stă sub raportul intenţiilor critice, pe aceeaşi linie cu însemnările intime din 1838. Aceleaşi sînt şi mijloacele de realizare, de o perfectă convergenţă în abordarea critică a epocii. Viziunea este aceea a unui scriitor cu mari posibilităţi de portretizare şi de investigaţie critică. Îl interesează, o dată cu schimbările de ordin politic, intrigile protipendadei, demersurile ostile şi recriminările unor înalţi dregători ce aspiră la tronul Moldovei, evenimentele culturale şi de familie, episoade cu caracter senzaţional, ca acela al haiducului devenit „confident" al mitropolitului şi ispitit peste puterile sale de libertăţile codrului sau „aventura" tragică a tinerei femei care nu poate supravieţui despărţirii de omul pe care îl iubea. Fapte aparent fără legătură, care însă, continuate, ar fi alcătuit o schiţă veritabilă a vieţii social-politice şi culturale din Moldova.

S-a sesizat deja în corespondenţa de tinereţe a lui Kogălniceanu o structură de *Bildungsroman* [55]. La această corespondenţă adresată surorilor şi „băbacăi" se cuvin adăugate însemnările intime din mai-iulie 1838, care circumscriu momentul situat între întoarcerea sa în ţară, ca urmare a intrigilor ţesute la Berlin de un pastor suspicios şi mîndru, şi editarea foii literare „Alăuta românească", în care o parte din însemnări, ajustate după exigenţele cenzurii, îşi vor afla locul. Sînt simple note, pe care autorul voia să-şi sprijine, cum a declarat-o în cazul însemnărilor de călătorie [56], dezvoltări viitoare. Alte angajamente reclamă însă prioritatea, încît un proiect după altul vor fi sortite amînărilor fără termen sau abandonului. Astfel memoriile cu care Alecsandri îl îndatora faţă de posteritate n-au mai putut fi scrise ; şi nu din fobia scriitorului faţă de literatura de mărturisiri, invocată circumstanţial, ci din lipsa disponibilităţilor reclamate de o atare întreprindere. Se înţelege că memoriile tîrzii, relatînd evenimentele

---

[54] Lupu Balş, atunci mare logofăt al Moldovei, cf. „Dacia literară", 1840, p. 83.

[55] Al. Paleologu, *Un roman epistolar*, „Viaţa românească", XX (1967), nr. 9, p. 88—92.

[56] Cf. comentariile prof. Dan Simonescu la M. Kogălniceanu, *Scrisori. Note de călătorie*, Bucureşti, 1967, p. 191 — 193 şi 205— 208.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mult timp după consumarea lor, ar fi pierdut din precizia informației și din prospețimea impresiilor pe cît ar fi cîștigat sub raportul perspectivei istorice, căci interferențele, confabulația, asociațiile le sînt oarecum inerente, iar amănuntele se estompează în mod firesc. Cu atît mai prețioase sînt, din punct de vedere documentar, însemnările intime, în care, lipsind supravegherea cenzurii și considerentele de oportunitate, informația este mai sinceră, mai directă.

Cele cîteva pagini de jurnal, pe care le reproducem în anexe împreună cu unele știri dezvoltate din aceste însemnări în coloanele „Albinei românești", constituie o manifestare revelatoare pentru atitudinea politică a lui Kogălniceanu, militant consecvent pentru „sfărîmarea boerismului" [57]. Divulgarea intrigilor și a abuzurilor comise de înalții dregători pe seama „sărmanei țări" va duce în chip logic la confruntarea cu reprezentantul principal al feudalității, domnitorul. Opoziția față de M. Sturdza s-a cristalizat treptat, pe măsură ce iluziile legate de această domnie, prin intermediul căreia tînărul crezuse posibilă o renovare a regimului, s-au risipit, iar încercările sale de a opune idei și principii reformatoare, ca și criticile adresate unor instituții sau persoane, au fost reprimate cu brutalitate. Momentul 1838 este decisiv în această privință. Pentru articolul *Filosofia vistului*, publicat în „Alăuta românească (1 iulie și 1 septembrie 1838), Kogălniceanu a fost încarcerat, iar revista suspendată [58], în timp ce C. Negruzzi era surghiunit la moșia sa ca „propagandist al libertății" pentru articolul *Despre ruinile și ruinările Moldovei*, publicat în gazeta lui Asachi.

O mărturisire făcută cîțiva ani mai tîrziu, într-un fragment de memorial de călătorie destinat publicului francez (1844), lămurește mai bine atmosfera în care au fost concepute, în Moldova, *însemnările* din 1838: „Sept ans ma poitrine y fu comprimée, sept ans j'y du réspirer l'air fétide de la corruption qui tue ce pays" [59]. În pustiul moral al epocii regulamentare, judecățile acestui ambițios „Prometeu" ajuns „călindărar de Buda", cum i-a plăcut să se prezinte singur, cu ironia ce-i era caracteristică, cad limpezi ca niște sentințe, oarecum detașate de atmosfera de erezie civică, de prejudecăți de clasă și dezbinare, frapante cu atît mai mult cu cît se situează la un punct de hotar, dincolo de care se desfășoară epoca „regenerării naționale".

ANEXE

I

[*Însemnări intime*, 1838]

14/26 mai. Encore un nouveau ministère. Le prince, après avoir vu le consul général Rückmann à Galatz, et être arrivé de cette ville à Iassi, le 5 mai, dans l'espace de seize heures, a changé le ministère le 14 de ce mois. Le logothète Alexandre Ghyka a été nommé ministre de l'Intérieur, le logothète Constantin Stourdza ministre de la Justice. Le logothète

[57] „Monitorul oficial", 1879, nr. 61, p. 1822.

[58] N. Cartojan, *Alăuta românească*, în *Omagiu lui I. Bianu*, București, 1927, p. 150; *Istoria României*, III, București, 1964, p. 1001.

[59] Citat după N. Cartojan, *Mihail Kogălniceanu. Activitatea literară*, București, 1942, p. 56.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Constantin Cantacuzène Paşcanu, jusqu'à cette nomination ministre de l'Intérieur, a été nommé président du Divan princier à la place de Grégoire Ghyka décédé [...][60] avril. Le vornic Jean Miculce, Mutu, a été nommé président du Divan d'Appel de la haute Moldavie à la place du vornic Jean Paladi décédé le 27 avril à l'âge de 62 ans, à la suite d'une attaque d'appoplexie. L'Aga Elie Kogalnitchan a quitté la place de directeur de l'Intérieur pour devenir controleur général de la principauté, à la place du spatar Basile Veisa admis à la retraite. Grégoire Ghyka, en aide-de-camp du prince de Valachie, et fils du ministre de Finances George Ghica, a été nommé directeur de l'Intérieur. Ainsi voilà un ministère bien composé : deux frères ministres, et un de leurs fils directeur ! Ce ministère formé des membres de l'ancienne opposition ne predit rien de bon. Nous verrons ! Alexandre Ghica vise à la principauté depuis longtemps, Constantin Stourdza de même. Paşcanu n'est nommé président du Divan princier que pour donner le temps à Canta de se réconcilier avec le prince. Comme Paşcanu a été nommé ministre de l'Intérieur pour garder cette place à Alexandre Ghica, c'est ainsi que maintenant il garde la place pour Canta. Le directeur de l'Intérieur est un jeune enfant, sans expérience et pratique. Mutu est une bête : il n'a obtenu la place de président d'appel qu'en flattant le prince. Quelle bonne justice il rendra ! Pauvre pays, où il y a de pareils magistrats !

Le célèbre chef des brigands Petraru, qui l'an 1836, au moment d'être exécuté pour ses épisodes criminels qui ont beaucoup de ressemblance avec ceux de Fra Diavolo, avait été gracié par l'entreprise de l'archevêque de Moldavie ; pendant quelque temps le[61] brigand était devenu gardien et confident du métropolitain. Plus tard, ayant volé son protecteur, il fut exilé au delà du Danube, où il commença ses brigandages. Le désir de figurer sur le terrain de ses anciens exploits l'avait angagé à repasser en Moldavie dans le mois d'avril avec neuf compagnons.

Mon cousin, le major Jacovaki, commandant de la ligne du Danube, l'a saisi au moment de mettre le pied sur le territoire moldave ; il a été mis d'abord en quarantaine, il sera ensuite livré entre les mains de la justice ; nous verrons si l'archevêque bienfaiteur s'avisera de le retirer de la corde du gibet et le reprendre pour son confident !

3 juillet. Déjà il y a des mécontentements et quels mécontentements encore. Le prince a quitté Jassi pour Flamundi depuis vingt jours, aussi-tôt les ministres ont fait des leurs. Le logothète de la justice a commencé de faire des changements parmi les juges ; faché contre le Divan d'Appel de la haute Moldavie, a obtenu un office du prince où il est ordonné aux membres de ce divan de ne pas présider avant d'avoir demandé pardon au ministre de la Justice. Le divan s'y refusa, le président Miculce, de la nouvelle nomination a pris la fuite sur ses terres en Bucovine, quelques autres membres se sont retirés du service, il n'y a que le fou de Jean Negel, neveu du métropolitain, qui a été s'abaisser devant le ministre. Le peuple en est mécontent, puisque les affaires restent nonsoignées. Le ministre de la Justice a fait encore une autre fait bien plus anti-réglementaire. Il a fait afficher sur toutes les portes des tribunaux[62] la défense de montrer aux parties intéressées la marche de la procédure des affaires. Ainsi voilà l'inquisition secrète, tandis que de touts temps les affaires se sont jugées en Moldavie en champ libre et devant le public. Le ministre de l'Intérieur a fait aussi des siennes. Défense d'abord aux *privighitori* de rapporter directement au Ministère de l'Intérieur ; défense aux habitans de lui porter des pétitions. On vient aussi d'acheter ces jours passés un bâtiment pour l'agie ; on a payé à Monsieur Stolanovitch, chef de la section des petitions, deux mille cinq cents ducats pour sa maison et le même jour ce Monsieur en a acheté une nouvelle cent fois meilleure pour deux mille ducats. Ainsi voilà comme on dépense l'argent du pauvre pays !

---

[60] Spaţiu liber în text.
[61] În ms. *de*.
[62] În ms. urmează *l'ordre*, şters de autor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aujourd'hui, le 3 juillet, a eu lieu l'examen public dans l'académie. Les élèves ont très bien répondu, quoique un peu *à la perroquet*, sur les sciences, et pour la langue nationale. Quant aux langues étrangères, misère !

Le 26 juin nous avons été à Ghermăneşti dans le district de Fălci que nous tenons en ferme avec les commisses Nicolas et Constantin Théodoru et nous avons assisté au sacre de l'église en pierre que mon père avec les deux boïars y ont bâti.

Pendant notre absence de Jassi une aventure d'amour tragique s'y est passé. Une jeune femme arrivée de Bucarest ayant appris que son amant l'avait quittée à l'instant pour aller en Bessarabie, se hâta de prendre un fiacre et de le poursuivre. Elle l'atteignit à Stinca et là elle le conjura de ne pas l'abandonner. Son amant ne préta aucune attention a ses prières et poursuivit son chemin. Sa maitresse voyant sa voiture partir, poussa quelques cris de désespoir et la malheureuse tomba raide morte. Le cocher de fiacre reconduisit en ville son cadavre.

(B.A.R., Arhiva Kogălniceanu, XII, ms. 12, f. 7—10.)

II

le 12 décembre 1839

Conversation entre le Prince de Moldavie et le logothète Valaque Villara au sujet du dernier article du Réglement

Après que tous les articles du Réglement valaque et moldave furent composés à Bucarest, le Conseiller Minciaki dans la dernière séance s'adressa aux boïars en ces termes : „Messieurs, vous avez composé tous les articles du Réglement ; maintenant permettez-moi d'ajouter à vôtre travail aussi moi, un article". Et d'un trait de plume il écrivit ces mots infâmes : „Aucun changement ne pourra être fait à l'avenir à ce Réglement sans l'autorisation de la Cour protectrice". Voilà les mots qui ont gaté tout ce que le Réglement contenait de bon et d'utile pour la regénération de la Moldovalachie. Lorsqu'en 1832 le besoin exigeait la publication du Réglement de Valachie, le général Kisselef craignant que la Turquie ne fut blessé par ces mots du dernier article *sans l'autorisation de la Cour protectrice* il prit l'original du réglement qui se trouve à la *Postelnicie*, et effaça avec le crayon le dernier article ; de sorte que dans l'édition imprimée chez Eliad en 1832, cet article n'existe pas. C'est cette suppresion qui a servi de pivot à la protestation de l'assemblée en 1837, lorsque le Consulat général de Russie exigeait l'addition du dernier article, tel qu'il se trouve dans le Réglement moldave : „à l'avenir nul changement ne pourra être fait au réglement sans l'autorisation de la Turquie et de la Russie".

Cette conversation a eu lieu à table où j'étais aussi, comme aide-de-camp de service.

(B.A.R., Arhiva Kogălniceanu, XII, ms. 12, f. 28—29.)

III

Le 14 de ce mois, S.A.S. a bien voulu faire les nominations suivantes dans les hautes charges de l'État : Monsieur le logothète et chev. Alex. Ghyka a été nommé ministre de l'Intérieur, M. de logoth. et chev. Constantin Cantacuzène président du Divan princier, M. le log. et chev. Const. Stourdza grand logothète de Justice et M. le vornic Jean Micoultze, président du Divan d'Appel de la haute Moldavie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Le 18/30 Mai, jour anniversaire de S. M. Ferdinand I, Empereur d'Autriche, a été célébré à l'église catholique un Tedeum en présence de M. le chev. de Wallenbourg, Agent de S.M.J.R. *Aque* et de tous les employés du Consulat. Le Prince N. Soutzo y assistait de la part de S.A.S. le Prince régnant, M. M. les Consuls et Agents des cours étrangères, ainsi qu'un grand concours de sujets d'Autriche et de Moldaves de distinction étaient présents à cette solennité.

Les nouvelles officielles annoncent que le terme de quarantaine sur les frontières d'Autriche du coté de la Bucovine et de la Transylvanie vient d'être réduite à cinq jours ; celui pour bestiaux avait été antérieurement levé.

On écrit de Galatz que le Pyroscaphe Ferdinand I y était arrivé le 12/24 du courant ; il apporta entre autres des fraises de Constantinople ; le bâteau continua ensuite son chemin à Brăila.

Piétraro, célèbre chef des brigands, dont les épisodes ont quelques ressemblances avec ceux de Fra Diavolo, et qui l'an 1836, au moment d'être exécuté, avait été gracié sur l'entremise d'un haut personnage, vivait pendant quelque temps paisiblement à Jassy. Ayant ensuite disparu d'ici, on a appris qu'il avait recommencé son ancien métier en Valachie et au delà du Danube.

Le désir de figurer sur le terrain de ses anciens exploits, l'avait engagé de repasser en Moldavie, ce qu'il fit avec neuf de ses complices et aurait exposé le pays au double danger de la peste et du brigandage, sans la sévère surveillance des quarantaines. Car la garde frontière, qui suivait tous les mouvements de Piétraro, l'a saisi au moment où il a mis le pied sur le territoire moldave. Il a été mis d'abord en quarantaine ainsi que ses compagnons, dont six étaient des étrangers, pour être ensuite livré entre les mains de la justice.

Ce service fait honneur aux autorités locales et à l'activité du commandant de la garde, M. le Major Jakovaki et M. l'Officier Douca.

(„Albina românească", 1838, nr. 39 (19/31 mai), p. 164—165 : *Jassy*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

F. X. ŠALDA, CREATOR AL CRITICII CEHE MODERNE

SIMONA POPESCU

Dacă, pînă în deceniul al optulea al secolului trecut, critica literară cehă se rezumase fie la un comentariu impresionist al literaturii contemporane, fie la o judecare dogmatică, măsurînd creaţia artistică după principii artistice ferme (unul din acestea fiind aşa-numitul „realism-ideal", bazat pe o concepţie rigidă despre nevoile vieţii naţionale), în deceniul imediat următor se observă tendinţa de subordonare a diletantismului, claustrării şi exotismului local, efortului de sincronizare cu literatura modernă a lumii (a Occidentului în special) şi încercarea de clarificare teoretică a specificului şi funcţiei criticii şi de cristalizare a ei într-un gen artistic independent.

În 1891, un grup de critici tineri, avîndu-i în frunte pe H. G. Schauer, F. X. Šalda, Jiří Karásek, inaugura în revista „Foile literare" („Literární listy") din Brno o campanie cu accente foarte violente, care supunea literatura cehă contemporană şi în special producţia grupului patriotic-tradiţionalist oficial „*Lumír*" (Sládek, Čech, Jirásek, Rais etc.), unui examen critic foarte sever. În curînd, alţi critici : A. Procházka, Jindřich Vodák şi F. V. Krejčí se adaugă grupării tinerilor iconoclaşti. În 1894, revista lui Masaryk „Vremea noastră" („Naše doba") publică un articol al lui J. S. Machar asupra popularului poet tradiţionalist Vítězslav Hálek. Cîteva fraze ale articolului, foarte puţin reverenţioase faţă de memoria admiratului poet, au declanşat un conflict, care a împărţit literatura cehă în două cîmpuri ireductibile. De o parte moderniştii, partizanii lui Masaryk şi Machar, strînşi în jurul hebdomadarului „Timpul" („Čas"), de cealaltă parte vechea gardă a revistei „Cultura" („Osvěta") : Zakrejš, F. Schultz şi E. Krásnohorská, căreia i se adaugă şcoala cosmopolită a lui Vrchlický, grupată în jurul Academiei cehe recent întemeiate (1890). Tinerii poeţi, critici şi ziarişti modernişti fundează în 1895 revista „Orizonturi" („Rozhledy") în care vor publica un document răsunător : *Manifestul modernismului ceh* (*Manifest České moderny*), îndreptat contra vechii şcoli literare patriotice, contra platitudinii, a orizontului provincial al literaturii oficiale, contra politicii pseudo liberale a „tinerilor cehi" (partidul de guvernămînt la acea dată), afirmînd în schimb principiul individualităţii

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 231–241, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conştiente, bazată pe supremaţia talentului şi originalităţii în artă, iar în viaţa politică şi socială cerînd abolirea practicismului şi a compromisului politic. Individualismul ideologic al *Modernismului ceh* avea ca fundament filozofic ideea că la baza însănătoşirii societăţii şi culturii naţionale contemporane trebuia să stea individul, adică personalitatea creatoare plenar şi armonios dezvoltată. Nu era vorba deci de egoism sau de egocentrism. Libertatea acestei personalităţi însemna nu anarhie şi independenţă absolută, ci disciplină conştientă, în sensul unei ordini superioare, supraindividuale. Individualismul programatic al *Modernismului* a avut la epoca respectivă un caracter progresist, în special prin postularea revoltei împotriva regimului în vigoare şi prin afirmarea autenticităţii în artă în pofida mediocrităţii şi platitudinii. Documentul era semnat de F. V. Krejčí, F. X. Šalda, J. S. Machar, O. Březina, V. Mrštík, A. Sova, J. K. Šlejchar şi de cîţiva tineri politicieni de orientare progresistă. Dar grupul „modernişti1or" (cum se numeau ei înşişi, în opoziţie cu tabăra „celor vechi", alcătuită în special din reprezentanţii curentului realist: Jirásek, Rais, Stášek, Holeček etc.) era prea eterogen pentru a putea dura. De la realistul Machar la simbolistul Březina sau de la aceştia la naturalistul Šlejchar se uniseră în el personalităţi şi tipuri prea deosebite spre a face posibilă o comuniune a direcţiilor respective de creaţie. Gruparea *Modernismului ceh* s-a destrămat aproape imediat după publicarea manifestului, pentru ca apoi între semnatarii lui să se angajeze chiar polemici violente, determinate nu numai de deosebirile existente între principiile lor artistice, dar chiar de poziţii ideologice diferite. Conflictul „celor vechi" cu moderniştii a îmbrăcat şi el forme deosebit de dure. Această campanie, paralelă cu cea dusă de Masaryk, secundat de pana caustică a lui Machar, proscriind şi condamnînd fără milă orice neglijenţă de stil, urmărind atent mişcarea de idei din Europa, şi în special din Franţa, a ridicat incontestabil nivelul literaturii cehe. Critica îşi revendica dreptul de a discuta toate problemele omului, de a aborda toate chestiunile morale sau sociale care agitau Europa. Cu tînăra şcoală critică, literatura franceză îşi recîştigase influenţa. Taine, E. Hennequin, Guyau şi Bourget inspiră în primul rînd critica cehă, furnizîndu-i terminologia ştiinţifică necesară, A. France şi J. Lemaître o familiarizează cu ironia şi petulanţa lor impresionistă. Dar critica literară (care afirmase modernismul ceh din deceniul al nouălea) fusese influenţată în bună măsură şi de tradiţiile indigene. Era vorba, pe de o parte, de tipul de critică reprezentat de Neruda, puternic legat de problemele contemporane ale vieţii sociale şi de dezvoltarea progresistă a omenirii, o critică pozitivă care, prin relaţia sa strînsă cu curentul naţional, nu răspundea criticismului şi individualismului modernist, pe de altă parte era vorba de critica analitică (reprezentată de Durdík), bazată pe estetica lui Herbart, ruptă de factorii sociali şi urmărind opera artistică exclusiv ca un conglomerat complex de elemente estetice. În acelaşi timp însă, atît metoda rece analitică şi formalismul lui Durdík, cît şi conservatismul şi dogmatismul ideilor lui sunau rebarbativ în urechile generaţiei deceniului al nouălea, care accentua asupra individualităţii scriitorului, asupra specificului artei, asupra conceptului creator de critică, în care originalitatea exegetului e hotărîtoare.

O personalitate domină net critica cehă a sfîrşitului de veac, personalitatea lui František Xaver Šalda (1867 — 1937), profesor de literaturi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

occidentale la Universitatea Karolina din Praga. Numit, şi nu fără motiv, „creatorul criticii cehe moderne", al concepţiei ei ca formă de artă, al limbajului ei specific, el a fost fără îndoială spiritul cel mai fin, cel mai cultivat şi mai penetrant al grupării critice de la 1890. Naşterea tipului şaldian de critic ţine de condiţii istorice concrete (sfîrşitul secolului al XIX-lea) şi e imposibil de imaginat într-o epocă anterioară. De aici poate opinia că înaintea lui n-au existat în Cehia critici în adevăratul sens al cuvîntului: „Se poate afirma fără exagerare despre el (despre Šalda, n.n. S.P.) că e creatorul criticii cehe, în sensul în care Mácha a fost creatorul poeziei cehe, Smetana al muzicii, Manes al picturii, Havlíček al jurnalismului" (Mukařovský). Sistemul critic al lui Šalda n-are într-adevăr premergători în Cehia şi nici nu este încadrabil în tipurile curente de critică (filologică, dogmatică, biografică, sociologică, psihologică, impresionistă, tradiţionalistă, etică, etc.). Šalda e tipul „creatorului, al auctorului, al criticului charismatic, care-şi organizează viaţa ca un sistem deschis a cărui unitate şi sens, deşi există, ne scapă veşnic, îndemnîndu-ne astfel la acţiune" [1]. Šalda (care a fost primul critic ceh specializat) înţelegea critica drept un gen literar autonom. Încă de la primele sale încercări (concentrate în „Literární listy" şi Rozhledy") e evident efortul de ştiinţifizare a acestei discipline. Respingînd atît critica dogmatică, bazată pe categorii apriorice, cît şi pe cea impresionistă, el a tins spre „permanenţă", căutînd legile ce guvernează creaţia sau cel puţin calea spre cunoaşterea lor. „Am plecat de la personalitatea criticului, dar am tins spre personalitatea obiectului criticii, spre acel ceva tipic şi fundamental din procesul obiectiv de autorealizare a spiritului, care e purtat efemer de o anumită personalitate poetică" [2].

În aces sens, gîndirea lui critică a primit mai întîi impulsurile filozofiei pozitiviste şi ale metodei analitice a lui Taine, dar determinismul acestuia, înţelegînd arta ca un produs al condiţiilor obiective ale mediului, epocii şi caracteristicilor biologice, i-a rămas totuşi străin criticului ceh. Determinismul ştiinţific i-a cîştigat adeziunea abia în forma estopsihologiei lui E. Hennequin (metodă critică reunind trei discipline : estetica, psihologia şi sociologia şi înţelegînd opera de artă ca semn al structurii psihologice atît a autorului, cît şi a receptorului ei).

Dar, cu toată admiraţia sa pentru critica ştiinţifică, Šalda era conştient — încă din 1893 — de contradicţiile ei interne. Era vorba de o metodă nesigură, oscilantă, descriptivă, „care oferea criticii doar premizele exterioare", nepermiţînd judecata de valoare despre autor sau operă. Astfel, abordării critice îi scăpa domeniul faptelor unice, domeniul valorii reale a autorului şi operei. Iar critica„ — care, cu toată psihologia ei, e totuşi artă — ", pentru a-şi putea realiza plenar vocaţia, trebuie să-şi completeze eforturile de ştiinţifizare cu năzuinţa de indicare a valorilor extrase din ireductibilitatea individualităţii operei de artă şi din natura ei artistică. Viziunea critică şaldiană de debut s-a dezvoltat cu timpul, trecînd prin contradicţii şi crize, modificîndu-se. Contradicţia fundamentală care a subminat tipul de critică cultivat de critic la sfîrşitul deceniului al nouălea, decurgea din însăşi criza mai largă a ştiinţei pozitiviste. În calitatea sa de critic, Šalda se simţea răspunzător de prezentul şi viito-

[1] Miroslav Jodl, *Kritikové*, în „Literární noviny", nr. 3/ 1965.
[2] F. X. Šalda, *Mladé zápasy*, în *Kritické projevy*, vol. I, p. 450 – 455.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rul omenirii, neputîndu-se mulţumi cu descriptivismul istoric, exterior, oferit de pozitivism. Pe el îl interesau căile care să-i îngăduie să clarifice opera, scriitorul, procesele istorice în caracteristicile lor creatoare unice, adică în tot ce nu putea fi transpus în fapte biografice, sociale sau temporale. În aceste condiţii, gîndirea critică šaldiană a fost foarte receptivă la impulsurile estopsihologiei lui Hennequin (a cărui *Critică ştiinţifică* a fost tradusă în cehă în 1896). Această metodă, relevînd individualist funcţia socială a artistului ce prin opera lui colaborează la formarea caracteristicilor psihologice ale cititorilor, l-a impresionat indubitabil pe Šalda, căci era vorba de individualismul care în acea perioadă începea să devină axa concepţiei sale filozofice şi critice. Perioada 1900 — 1914, perioada *Luptelor pentru viitor* (*Boje o zítřek*, 1905) şi a *Sufletului şi operei* (*Duše a dílo*, 1913), e caracterizată de ruptura cu determinismul, de accentuarea individualităţii criticului, a personalităţii şi patosului eului său creator. Pînă atunci, Šalda scrisese doar informări ştiinţifice, acum începe să cultive meditaţia critică, portretul, medalionul, iar eseul devine forma cea mai adecvată viziunii lui asupra funcţiei creatoare a criticii. În 1905, apare studiul *Critica ca patos şi inspiraţie* (*Kritika patosem a inspirací*), dedicată în întregime personalităţii critice. Critica — susţine Šalda — nu e o profesiune, ci o vocaţie, o „stare dramatică", bazată pe o inspiraţie nouă, în care trecutul e doar material care pledează pentru „ziua de azi şi de mîine care se nasc". Înţelegerea criticului ca creator al noii inspiraţii îl aşază pe acesta la acelaşi nivel cu poetul şi artistul, diferenţa constînd doar în material : „poetul creînd în primul rînd din viaţă şi artă, criticul din artă şi cultură". La fel ca poetul, şi el e un „violator al visului său", e unilateral, neobiectiv şi nedrept, scopul lui nefiind cunoaşterea realităţii, ci stilizarea ei. Concepţia šaldiană asupra criticii este eroică. Criticul ia asupra sa datoria verdictului, ceea ce presupune suferinţă : „A judeca e ultima cale, calea disperată pe care poate merge un suflet tare într-o epocă slabă şi mică, într-o epocă epigonică şi mincinoasă, cînd lumea e presărată cu falsuri şi surogate ..., cînd cel mai greu e să ajungi să ai pămînt ferm sub picioare, certitudine şi adevăr". Critica — patos şi inspiraţie îi apărea lui Šalda ca singura cale care la data respectivă (în plină criză socială) putea fi sănătoasă şi eficientă. Activitatea adevăratului critic e orientată spre viitor, spre pămîntul pe care nu-l va vedea niciodată, căci aproape obligatoriu el devine „o victimă a vechii dezorganizări pe care a apropiat-o de sfîrşit."

Šalda a postulat primul în literatura cehă analiza operei ca tot, ajungînd în diferite studii ale acestei perioade (ca cele despre Mácha sau Březina) la cunoaşterea ştiinţifică a structurii ei. În formă a observat expresia „potenţei creatoare" a autorului, de aceea analiza formei a constituit pentru el calea realizării forţei, frumuseţii şi moralei autorului. Šalda considera metodele de analiză literară mai vechi — stabilirea izvoarelor operei, a atmosferei artistice şi a ideologiei din care a apărut aceasta — ca activităţi neadecvate pentru funcţia şi valoarea produsului artistic. El credea a fi descoperit în analiza operei ca istorie a sufletului poetului şi în stilul ei criterii noi, infailibile, pentru aprecierea unicităţii poetice (şi artistice). Considerînd forma artistică modalitate principală a exprimării valorii literare, Šalda a alcătuit o scală pentru aprecierea operelor din punct de vedere al genezei şi existenţei lor istorice. Prima treaptă e, după el,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aceea a formelor epigonice (a formelor fără fond), o alta aceea a formelor naturaliste, stadiu negativ, în care în locul poeziei apare jurnalistica, „romanele se scriu foiletonistic şi drama îl popularizează pe Darwin". În fine, al treilea stadiu este acela al „stilizării pozitive", al creaţiei adevărate, al vieţii transfigurate. Această ierarhizare a valorilor — metodă fundamentală în critica lui Šalda — dobîndeşte o motivaţie genetică şi evolutivă. *Literatura cehă modernă* (*Moderní česká literatura*), *Sufletul şi opera* (*Duše a dílo*), *Artă şi religie* (*Umění a náboženství*) reprezintă culminaţia axiologiei critice a lui Šalda, a capacităţii lui de a vedea polar drama creatoare, dar în acelaşi timp înfăţişează şi semnul crizei criticii dinamice, care începea să se schimbe în critică „reglementatoare". Desigur, această concepţie critică nu i-a aparţinut lui Šalda în exclusivitate. Ea s-a sprijinit pe estetica şi filozofia contemporană, pe Nietzsche şi Kierkegaard, şi şi-a avut analogul în psihologia literară ştiinţifică germană, în Dilthey în primul rînd. Metoda ierarhizării valorilor şi teoria existenţei celor trei trepte evolutive în mişcarea literară a aplicat-o Šalda în studiul literaturii cehe (constatînd predominarea primelor două trepte faţă de ultima). Criticînd eclectismul şi epigonismul răspîndit de urmaşii poetului Vrchlický, Šalda lupta împotriva superficialităţii, a lipsei de originalitate, a virtuozităţii gratuite, a ceea ce numea el laturile întunecoase ale poetului renascentist : formalismul mergînd pînă la joc, livrescul inspiraţiei, erudiţia excesivă, academismul, manierismul [3]. Iar în critica sarcastică a lui Alois Jirásek şi K. V. Rais se ascundea de fapt condamnarea peremptorie a vechiului concept utilitarist al literaturii, a caracterului descriptiv al acestui gen de realism, a idealizării şi înclinării spre idilism. „Să protestez împotriva acestora e pentru mine o datorie nu politică, ci artistică şi poetică, pentru că acestui caracter etic îi corespunde proporţional pe plan estetic plictisul, pasivitatea, repetiţia şablonardă şi comoditatea literară ... Asta înseamnă să diluezi şi să micşorezi viaţa, forţa şi măreţia ei tragică, înseamnă să ni se dea în locul vinului ei întunecos resturi fleşcăite" [4].

Deşi s-a afirmat ca critic în lupta pentru apărarea curentelor artistice moderniste (impresionismul, decadentismul, simbolismul) de la sfîrşitul secolului trecut, deşi a apărat libertatea încercărilor de exprimare a psihicului complex al omului modern şi a sentimentelor şi stărilor de conştiinţă ale tinerei generaţii ce resimţea acut răscrucea de epoci în care se afla, Šalda n-a fost totuşi un simplu comentator sau apărător al acestor tendinţe noi. Şi-a păstrat permanent independenţa şi libertatea de spirit în sensul principiului său fundamental, că „condiţia esenţială a creaţiei artistice şi a culturii în general şi primul criteriu al valorii artistice e personalitatea creatoare" [5]. Norma fundamentală a oricărei creaţii artistice era, după Šalda, libertatea, nu în sensul de anarhie, ci în acela de disciplină superioară, de autoperfecţionare pînă la atingerea unui sistem de valori supraindividual (cărora individualismul concepţiei sale filozofice le atribuia o valabilitate metafizică). Aceste principii teoretice au fost aplicate şi verificate de criticul ceh în polemica avută cu unele orientări ţinînd

---

[3] F. X. Šalda, *Dílo J. Vrchlického*, în vol. *O umění*, Praga, 1955, p. 237.

[4] F.X. Šalda, *K. V. Rais, Pantata Bezoušek*, în *Kritické projevy*, vol. 3, din *Soubor díla F. X. Šaldy*, vol. 12, Praga, 1964, p. 452 — 453.

[5] Fr. Buriánek, *Česká literatura 20 století*, Praga, 1968, p. 48.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de modernism. Adversar al naturalismului, în special al variantei lui cehe, Šalda reproșa unui Šimaček sau unui K. M. Čapek-Chod, de exemplu, descriptivismul, viziunea pasivă a omului, fatalismul, superficialitatea psihologică. Aceeași idiosincrasie funciară față de fals și superficialitate în literatură (fie că îmbrăca forma patriotismului sentimental sau a senzaționalului cultivat artificial) l-a determinat pe Šalda să ia atitudine împotriva decadentismului ceh, demascîndu-l ca manieră și artificiu, ca și împotriva poeților catolici, a căror profunzime și extaz mistic le bănuia de impostură (Sigismund Boušek, K. D. Lutínov, de exemplu). „Tot ce-a reușit să facă cercul decadent ceh pînă acum — chiar dacă ar fi armonios din punct de vedere artistic și poetic (dar nu e) — ar fi putut să constituie cel mult decorația construcției românești, dar de structură însăși, de stilul ei propriu, de alcătuirea ei nu i-a păsat pînă acum nimănui. În jurul acestor probleme artistice grele, complexe și fundamentale, se merge cu ochii închiși. Cauza se afla în aceea că decadentismului ii lipsește vitalitatea, adică organicitatea, orînduirea de ansamblu, planul care subordonează detaliile întregului. Decadentismul ceh e, din punctul de vedere al vieții, sărac și necuprinzător, e virtuozitate, și anume virtuozitate barocă și ușoară, manieră facilă, ceva pur letargic și apăsător, ca o halucinație provocată de hașiș" [6]. Articolul se încheie cu o formulare apreciativă categorică în condamnarea pe care o cuprinde: „Decadentismul ceh, prin neînțelegerea profundă a fundamentului artei, prin falsul său individualism, care e numai impotență creatoare și carență a forțelor care să subjuge și să cucerească publicul, se scufundă în el (în anarhism — n.n. S.P.), unde în cele din urmă se va îneca" [7]. În combaterea compromisului, mediocrității și superficialității în artă, Šalda a fost implacabil și nu o dată crunt. Criticul ceh a risipit valuri de vervă, de dialectică subtilă, de sarcasme pentru distrugerea impostur ii, a falselor valori, pentru îndepărtarea balastului de convenții și prejudecăți din calea noii arte. Profesînd critica „de l'amour et de la haine" și la nevoie chiar pe aceea a „posibilităților critice învecinate", Šalda și-a acordat întotdeauna libertatea de a fi „nervos, bilios, acerb și vindicativ" [8]. De o violență critică ce amintește de aceea a unui Léon Bloy, Louis Veuillot sau Barbey d'Aurevilly, acest creier fulgarant a fost cîteodată un pamfletar injust, pierzînd în delir polemic simțul proporțiilor. Iată-l aruncînd anatema asupra lui Karel Čapek, a cărui imagine ca arivist ascunzîndu-și rapacitatea sub o aparentă generozitate și cordialitate e concludentă pentru umoarea belicoasă a polemistului Šalda: „Sînt diferite soiuri de pozeuri literați și diletanți. Unii cultivă „atitudinea" supraomului nietzschean, disprețuind lumea obișnuită, banală și noneroică, alții „atitudinea" intangibilității, a hipersensibilității sufletului, a complexității și prețiozității, care nu pot nicicum înțelege lumea grosolană de acum, alții, în fine se străduiesc să apară într-o postură exact opusă: în postura jovialității, cordialității, a iubirii aproapelui, a pasiunii și serviabilității. Pretutindeni văd doar sarcini și prilejuri de samariteanism. Ce scrie doar Čapek despre cum pune el umărul la treabă. Peste tot îl așteaptă muncă și iar muncă, nici să-și șteargă cum trebuie nasul nu poate din cauza muncii ... Doar de valorificarea

[6] F. X Šalda, *Jiří Karásek*: *Stojaté vody*, în vol. *O umění*, p. 363 și 364.
[7] *Ibidem*.
[8] Al. Jelínek, *Histoire de la littérature tchèque (de 1890 à nos jours)*, Paris, 1935, p. 44.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vieții îi pasă, de umanitate, de altruism, de servirea omenirii. Ce generos e acest Čapek, își zice cititorul. Și în același timp îi scapă că acest nobil om e o creatură întrucîtva academică, că e nu numai un generos și un entuziast *în abstracto*, ci și un șmecher literat *în concreto*, care nu uită un moment de adversarii săi literari reali sau doar închipuiți, pe care-i înghionteşte în coaste sau îi calcă pe picior unde poate" [9].

Šalda a apărat și a impus — cum precizam și mai înainte — conceptul criticii literare ca gen independent și ca expresie a personalității creatoare, pentru care opera de artă e un prilej de a se autoexprima ca gîndire și sensibilitate (eseul *Critica ca patos și inspirație*, 1905). Criteriile fundamentale în aprecierea operei de artă sînt, după Šalda, acela al veracității (sinceritate, unitatea organică a operei și a creatorului ei, a conținutului și a formei), al individualității creatoare originale, care aduce o viziune nouă a lumii și are curajul experimentului în artă, și, în fine, acela al raportului față de viață (măsura în care opera reunește să multiplice și să îmbogățească viața sau să-i intensifice experiența) [10]. Treptat, criticul ceh adaugă sistemului său nuanțe noi, accentuînd asupra spontaneității artistului, asupra laturii senzoriale a artei, asupra caracterului intuitiv al cunoașterii artistice, asupra îndrăznelii experimentului. În același timp, încă din eseurile de debut, *Sintetismul în arta nouă* (*Syntetism v novém umění*, 1892) și *Noua frumusețe, geneza și caracterul ei* (*Nová krása, její geneze a charakter*, 1905), Šalda și-a precizat poziția față de herbartism, de pozitivism, față de „filozofia modernă, care acoperă viața cu gazul trist al tainei". Revolta lui împotriva raționalismului („analiza consecvent desfășurată duce totdeauna la nesiguranță, pentru că ceea ce se atinge sînt doar elemente disparate, adică ceva indivizibil" [11]) era determinată de dorința de a ajunge la esență (citîndu-l pe Ch. Morice: „Geniul constă — ca și Iubirea și Moartea — în eliberarea de neesențial, de obiceiuri, de prejudecăți, convenții, de tot întîmplătorul elementului veșnic și unic care sclipește de după aparențe în străfundul fiecărei naturi omenești" [12]) și la sinteză.

În același articol e ridicată și problema specificului național în artă, în cadrul căreia națiunea e înțeleasă ca o tendință dinamică spre un viitor tip uman superior, iar arta e văzută ca stimulator al acestei energii spirituale. „Dacă există vreo filozofie pozitivă care poate fi dedusă din procesele istoriei artei, apoi e aceea că artistul creator merge cu mult înaintea epocii sale și a stadiului de dezvoltare prin care trece mijlocia națiunii și societății lui, că vede mai departe și mai adînc, mai mult și altfel, mai tipic și mai expresiv decît publicul și că acest public realizează complet mult mai tîrziu, după ani de neînțelegere sau de înțelegere parțială, finețea și puritatea caracterologică a viziunii artistului ... Poeții sînt învățătorii noii culturi afective, ei trezesc și descoperă noi sfere nervoase și sentimentale ale vieții, găsesc noi senzații ale inimii, învață să trăiască tonuri și nuanțe noi de sentiment și atmosferă, pe care ei cei dintîi le-au exprimat, vibrează de plăceri și suspină de tristeți necunoscute generațiilor anterioare și

[9] F. X. Šalda, *Karel Čapek, Novónář politický a sociální*, în vol. *O umění*, p. 470.

[10] Aceste principii de bază ale gîndirii sale critice au fost exprimate în volumul *Boje o zítřek*, 1905.

[11] *F. X. Šalda, Syntetism v novém umění*, apud J. Mourková, *Etické aspekty Šaldova kritického postoje*, în „Česka literatura", nr. 3, 1968, p. 315.

[12] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

regenerează astfel, lărgesc și afinează sensibilitatea, o modelează în forme noi, căci în tipurile lor ridică exemple vii, după care încearcă să trăiască tînăra generație : lărgind împărăția vieții, o lărgesc și pe cea a frumuseții"[13].

Iar viața plenar trăită, amplu și sensibil percepută, e criteriul tuturor valorilor, și nu numai al celor etice, dar și al celor estetice : „Artistul — susține Šalda — nu caută niciodată frumusețea, ci cu totul altceva, și anume, în principal, mai multă viață, mai multă sinceritate, mai mult adevăr, mai multă forță, mai mult ritm, mai multă lege și logică, mai multă durere și plăcere decît fuseseră pînă atunci în artă" [14]. Și criticul definește ceea ce numește el „paradoxul eticii artistice", care cunoaște angoasele vieții și le înfruntă realizînd o insolită „siguranță tragică". Iar rolul creatorului este de a arăta că „nu există alte arme împotriva spaimei, nesiguranței și sorții decît cultul lor. Numai el reușește să le întoarcă ghimpele împotriva lor înșile și să le transforme otrava în binecuvîntare și forță". Și, în continuare : „Opera e o stare dramatică și patetică și nu etică. Poetul sau oricare alt artist creează, desigur, un etos nou, și aceasta prin intermediul unui patos nou. Etosul poeziei și al oricărei arte constă în aceea că, fiind naturi războinice și înarmate, îl înarmează la rîndul lor pe om : pe spectator, pe cititor, pe ascultător. Arată totul nesigur, ca jucărie a morții, ca minge a întîmplării și tocmai de aceea dau și trezesc sentimentul siguranței și încrederii" [15]. În prim plan al atenției criticului a stat întotdeauna problema creativității umane, care e strîns legată de aceea a cunoașterii vieții, de capacitatea de a i se dărui și în același timp de a lupta cu ea. De aceea Šalda a înțeles viața ca un experiment, ca o activitate creatoare a fiecărui om, ca o posibilitate individuală care a fost dată fiecăruia. Desigur criticul, în fragmentul citat, deosebește încă etica comună de cea artistică. Dar, prin postularea fuziunii artei și a vieții, visului și realității, el pune bazele eticii omului modern, eticii umaniste în opoziție cu etica religioasă, heteronomică. În această separare hotărîtă de spiritualism, de mistică, de decadență, pe de o parte, și de știința pozitivistă, cu „progresul" în limitele legii, pe de alta, Šalda a fost influențat de Nietzsche, care, dîndu-i impulsurile necesare, l-a condus în cele din urmă la un umanism radical, pe care-l găsim într-o formă asemănătoare la Romain Rolland. Măsura valorilor e viața omenească, și sensul vieții nu e nimic din afara ei. Datoria supremă a omului e de a-și trăi deplin propria-i viață : „Viața trebuie să fie numai poezie, trebuie să fie frumoasă, curată, mare și înaripată ca și aceasta. Nu e poet cine n-a îndrăznit, cine nu s-a mizat pe o singură carte, cine n-a pariat la zaruri pe soartă și viață" (scrisoare către R. Svobodová, 21 IV 1898). Dar aici, în lupta pentru emancipare, pentru eliberarea omului de îndatoririle și țelurile extraumane, se afla și o mare primejdie. Šalda era conștient că omul nu poate spera nici un fel de sprijin din afară și nu poate apela la nici o altă autoritate decît la cea omenească. Era conștient că omul, odată emancipat și abătut de la linia existențială comună, riscă însingurarea („Aici se află izvorul oricărei șovăieli și dedublări: în clipa cînd îți devii ție însuți legislator și judecător,

[13] F. X. Šalda, *O umění*, Praga, 1955, p. 11 — 12.
[14] *Ibidem*.
[15] F. X. Šalda, *Umělecký paradox*, apud J. Mourková, *Etické aspekty Šaldova kritického postoje*, în „Česka literatura", nr. 3, 1968, p. 318 — 319.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cînd nu ai nici o instanţă superioară ţie la care să poţi apela, cînd îţi eşti singur numai tu ţie şi poet, şi actor, şi public, şi critic al piesei tale, în acea clipă *incipit tragoedia*, peste care nu e nimic mai amar şi mai fatal" [16]. Prin această viziune a omului dominînd şi dominat se apropie Šalda de imaginea supraomului nietzschean (în care „omul devine în fine ceea ce este"). Ideea, veche de altfel în filozofia modernă europeană, permite apropierea parţială a criticului ceh şi de Spinoza, care considera că libertatea şi fericirea constau în efortul omului de a deveni ceea ce este potenţial, de a se apropia tot mai mult de prototipul naturii umane. Ceea ce caracterizează gîndirea umanistului ceh de la sfîrşitul secolului al XIX-lea e contradicţia dintre insuficienţa credinţei (ca componentă specifică şi necesară a oricărei vieţi omeneşti), sau mai bine spus între neputinţa de a crede în sens teist, şi necesitatea, nevoia credinţei ca ceva specific poziţiei omului şi prin care acesta îşi poate depăşi propria-i mărginire. Privit din acest unghi, mult discutatul individualism šaldian apare ca una din căile pe care filozoful şi criticul ceh a ajuns la concepţia sa umanistă asupra existenţei. Conţinutul individualismului lui e teoria nietzscheană asupra vieţii, văzută ca experiment al cunoaşterii, al cunoaşterii înţelese ca dramă interioară şi ca supremă aventură a omului. Creaţia însăşi e cunoaştere şi autocunoaştere în acelaşi timp, creaţia e autorealizare a omului, în care creatorul recunoaşte că nu-i poate fi indiferentă soarta lumii, pentru că nu-i este indiferentă nici propria lui soartă. Acest raport al artei cu viaţa nu l-a condus pe Šalda la o concepţie utilitaristă sau didacticistă. În calitate de critic a fost permanent conştient de specificul artei şi al procesului de creaţie, analizînd opera din punctul de vedere al valorii ei artistice.

Noile condiţii sociale şi politice din timpul şi de după primul război mondial au dat orientării critice šaldiene o nouă coloratură. Se modifică concepţia sa asupra subiectului criticului, i se reduce patosul. Se declară din nou adeptul empirismului (deceniului al 9-lea). Funcţia criticii nu constă în judecare, ci în primul rînd în capacitatea de a-şi pune întrebări. Adevăratul critic e o „forţă care vrea să acţioneze rămînînd impersonală", aproape anonimă în tendinţa ei de a funcţiona continuu ca un „credincios organ corporal". În anii din preajma primului război mondial, principiul artei ca expresie a vieţii şi ca instrument pentru transformarea ei într-o ordine superioară capătă brusc forme sociale. Lupta pentru depăşirea individualismului se încadrează în agitaţia revoluţionară generală care cuprinsese lumea şi care aducea în prim plan tendinţele colectivismului şi conştiinţa responsabilităţii individului pentru organizarea lumii. În acest sens, Šalda considera credinţa în renaşterea morală a lumii şi năzuinţa pentru înfrăţirea ei — speranţa fundamentală a omului modern. Pentru aceasta sînt necesare „forţe sociale uriaşe, o religie sau un mit social măreţ, care să stabilească scara valorilor în societate, să fixeze fiecărei funcţii şi individ un loc precis şi solid în alcătuirea socială" [17]. Astfel a înţeles Šalda comunismul, ca o manifestare temporară a permanentei aspiraţii mistice a sufletului omenesc spre înfrăţire universală. Iar arta proletară o considera artă social-mistică, străbătută de convingerea într-o nouă alcătuire a vieţii şi a lumii,

[16] F. X. Šalda *Doby přechodné*, în *Kritické projevy*, vol. 8, Praga, 1964.

[17] F. X. Šalda, *Kritické projevy*, vol. 12, p. 115, apud F. Vodička, *Formování Šaldova kritického typu*, în vol. F. X. Šalda — 1867, 1937, 1967, Praga, 1968, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înzestrată cu patosul spiritual al tuturor răsturnărilor sociale mari, care s-au bazat pe entuziasmul gregar, pe aspirația spre forme superioare de umanitate. (Suferința provocată de aceste schimbări o înțelege mesianic, popoarele respective fiind în aceste cazuri reprezentanții întregii omeniri, încercînd în numele acesteia forme noi de viață socială, economică și spirituală). Prin deceniul al doilea al secolului nostru, Šalda urmărea cu simpatie valul revoluționar din literatura cehă, constatînd în studiul din 1928, *Despre cea mai tînără poezie cehă* (*O nejmladší české poezii*) că el formează baza socială atît a „poeziei proletare", cît și a poetismului. În acest sens, nu numai că apreciază nuanțat calitățile poetice ale operei lui Wolker, dar e sensibil și la ceea ce poetismul a adus nou în literatura cehă, la modul cum a descătușat fantezia și cum a pus în valoare reacțiile senzoriale și afective ale omului modern.

Analizînd „spiritualizarea" liricii cehe în opera lui Hora, Šalda a ajutat la clarificarea caracteristicilor noii poezii, explicînd tendințele acesteia spre așa-numita „lirică absolută". Prin acest termen el nu înțelegea doar poezia în sensul postulat de programul poetismului, ci și „poezia pură", în concepția idealistă a lui Brémont. Cu toată simpatia sa pentru arta avangardistă, Šalda a avut o atitudine critică față de curentele care cultivau o concepție pasivă asupra omului (suprarealismul), sau față de cele în care era oglindită dezintegrarea personalității umane în haosul civilizației moderne (naturalismul analitic). Contaminat el însuși la începuturile carierei de morbul analizei care bîntuia epoca, în romanul *Marionetele și muncitorii domnului* (*Loutky a dělníci boží*, 1917) și în ciclul de povestiri *Viața ironică și alte povestiri* (*Život ironický a jiné povídky*, 1912), Šalda nu s-a lăsat îndelung furat de tentațiile artei decadente, aspirînd, într-o epocă în care delincvenscența nevrozată era la modă, spre echilibru, claritate și sinteză. Studierea activității critice šaldiene pe de altă parte, demonstrează același lucru, prin permanența tendinței de abordare istorică și științifică a literaturii. Această tendință, ce poate fi urmărită încă din culegerea antebelică de portrete literare cehe și străine *Sufletul și opera*, din 1913, și pînă la noile medalioane din *Jurnalul lui Šalda* (*Šaldův zápisník*, 1928 — 1937), a avut urmări și în stilul criticului (curățindu-l de detritusuri verbale, simplificîndu-l), precum și în lărgirea scalei sale critice cu o serie de eseuri sintetice tratînd probleme de teorie literară: *Despre așa-numita nemurire a operei poetice* (*O tzv. nesmrtelnosti díla basnického*, 1928), *Poetul și societatea* (*Básník a společnost*, 1933), *Problemele poporului și ale caracterului popular în noua creație poetică*, (*Problémy lidu a lidovosti v nové tvorbě basnické*, 1932), *Opera de artă și statul* (*Umělecká tvorba a stat*, 1936) etc. Aceste studii demonstrează că atitudinea individualistă în înțelegerea artei n-a exclus la Šalda acceptarea funcției sociale a acesteia, considerarea vitalității (în sensul de exprimare veridică a vieții și capacitate de a interveni ca forță activă în societate) ca trăsătură principală a adevăratei creații.

Šalda ca critic este — cum spunea un comentator avizat[18] — reprezentantul celui mai neîngrădit „activism creator și social din Cehia". Acest activism depășește limitele unei singure concepții, a unei singure

[18] Vodička Felix, *Formování Šaldova kritického typu*, în vol. *F. X. Šalda — 1867, 1937 — 1967*, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

direcții, ideologii, situații, străbătînd istoria ca un veșnic corelat al năzuinței omenești de a renaște. Criticul Šalda — deși individualist — prin natura funcției sale devine mijlocitorul și instrumentul formării comunității omenești. „Îndeamnă la sprijinirea oricărei opere artistice sau sociale adevărate" [19], îndemnînd în același timp la opoziție față de automulțumire, autozeificare, dezumanizare, față de definitiv sau stagnare. Aici se află patosul spiritual și forța acestei critici, dar și riscul ei. Tocmai pentru că trebuie să hotărască pe răspundere proprie ce e „drept" și ce „nedrept", ea se bazează exclusiv pe capacitățile și cunoștințele criticului, pe „dimensiunea personalității lui". Ca om, criticul nu poate totuși să-și depășească caracterul istoric în toate, poate doar să năzuiască spre aceasta. De aceea modelul critic šaldian e de dorit, dar în universalitatea lui greu de aplicat, acceptarea acestui model neasigurînd rezultate similare.

[19] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ROMANUL LUI J. IWASZKIEWICZ

STAN VELEA

Creaţia poetică şi cea nuvelistică, amîndouă crescute relativ repede în valori de prima mînă, n-au absorbit în exclusivitate eforturile artistice ale lui Iwaszkiewicz. Nici măcar într-o măsură care să stînjenească dezvoltarea altor specii ale prozei, precum romanul. Chiar dacă ritmul procesului de maturizare pe acestă direcţie este mai lent, unele deficienţe de construcţie persistînd pînă astăzi, faptul ţine mai mult de particularităţi ale talentului care se acomodează mai greu cu structurile compoziţionale desfăşurate pe întinderi largi, epice. Astfel că autorul unor nuvele devenite celebre, ca *Bătălia de pe cîmpia Sedgemoor* (*Bitwa na równinie Sedgemoor*) sau *Joanna-maica îngerilor* (*Matka Joanna od Aniołów*), a cultivat cu stăruinţă încă de la începutul drumului său literar şi romanul, elaborînd un număr apreciabil de volume. De altminteri, să ne amintim relatarea criticului Janusz Rohoziński, după spusele căruia opţiunea lui Iwaszkiewicz pentru literatură, în dauna muzicii, se datoreşte de bună seamă şi îndemnurilor lui Karol Szymanowski, dar, cel puţin într-o măsură egală, şi entuziasmului cu care prietenii îi întîmpină primul său „roman poetic", mai bun, *Fuga la Bagdad* (*Ucieczka do Bagdadu*) [1]. Concepută în timpul şederii la Kiev şi publicată după stabilirea la Varşovia, în 1920, această încercare, ambiţioasă la douăzeci şi doi de ani, conţine, pe lîngă slăbiciunile firesti la vîrsta-i juvenilă, o notă accentuată de lirism nostalgic propriu stepelor Ucrainei, lirism care va apărea deosebit de intens în romanele de tinereţe, îmbrăcînd mai apoi forme din ce în ce mai reticente.

Cele dintîi opere care atrag atenţia criticii de specialitate asupra lui Iwaszkiewicz ca romancier sînt *Hilary, fiul contabilului* (*Hilary — syn buchaltera*) şi *Răsare luna* (*Księżyc wschodzi*) — foarte apropiate ca problematică şi mod de tratare. În amîndouă acţiunea este localizată în melancolica Ucrainâ, în ambianţa moşierimii de la ţară, a cărei descriere este făcută, în genere, într-o tonalitate realistă, deşi stăruie asupra ei aura *poetică a naturii* şi a satului ucrainean. Referindu-se în special la cele două

[1] J. Rohoziński, *J. Iwaszkiewicz — viaţa şi opera* (*J. Iwaszkiewicz -życie i twórczość*, prefaţă la vol. *Jarosław Iwaszkiewicz.*, Varşovia 1968, p. 14

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 243–252, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

romane, A. Sandauer susținea că, în proza de tinerețe a lui Iwaszkiewicz, mojierimea nu este nici glorificată, dar nici criticată, ceea ce crează impresia de haos ideologic și de compoziție [2]. Afirmația istoricului literar polonez este însă adevărată numai în parte, deoarece, cu toate că reprezentanții nobilimii funciare sînt înfățișați la modul liric, simpatetic — Iwaszkiewicz însuși se recunoscuse discipol al școlii lui Żeromski — autorul se străduiește să-i prezinte totuși cu obiectivitate. Nu-i laudă și nu-i critică direct, dar atitudinea scriitorului este implicită în imaginea de ansamblu, autentică în esența socială. Din acest punct de vedere, este ilustrativă părerea unui alt istoric literar polonez, St. Kołaczkowski, care, vorbind despre *Răsare luna*, spunea cu totul întemeiat : „Abundența vieții, necoordonată de nici o voință, de nici o idee morală, s-a vădit a fi mireasma amețitoare a unor flori care se sufocă în propria îmbrățișare și s-a consumat fără să dea roade. S-a pierdut în nemărginirea nostalgiilor vagi, a irumpt inutilă cu energii turbulente și distructive ori a fost înăbușită de golul și plictiseala inactivității. Pe fundalul vrăjii narcotizante cu care Iwaszkiewicz a înconjurat satul și viața Ucrainei, cu atît mai mult prin contrastul intrinsec, au fost accentuate toate laturile negative ale vieții sociale și morale [3].

Și în *Hilary, fiul contabilului*, și în *Răsare luna*, episoadele sînt structurate în funcție de conturarea individualității personajelor principale, a căror evoluție conține acea foame de limpezire conceptuală care l-a obsedat întotdeauna pe Iwaszkiewicz. De aici caracterul autobiografic al romanelor. Bîntuiți de drame interioare, în lupta cu viața, eroii se poticnesc și au un sfîrșit tragic. Pus în fața unei dileme, studentul Antoni din *Răsare luna* n-are tăria morală de a alege și se sinucide, sărind călare într-o prăpastie. Aluviunile esteticii moderniste determină, probabil, o dominare categorică a impulsurilor emoționale, a vieții psihice dezorganizate, haotice, asupra celei raționale și etice. Ca și în poezia și povestirile scrise în această etapă, se observă și aici o tendință spre simplitatea mijloacelor de expresie, împletită cu atracția spre amănuntul vieții reale, biologice, cu miros, aspect și culoare, ale cărei forme tinde să le cuprindă în curgerea lor diversă. Cu toată stilizarea care, evident, persistă. Cele două romane reprezintă astfel o treaptă cu o importanță pronunțat istorico-literară pentru proza romanescă a lui Iwaszkiewicz. Încheie perioada de tinerețe, atestînd eforturile autorului de a-și găsi un drum propriu, de a-și închega o concepție proprie ideologic și artistic. Rămîn însă și prin descrierile de un farmec irezistibil ale naturii și conacelor din Ucraina învăluită în tristețea inefabilă a timpului care trece fără oprire, lăsînd în urmă doar amintirea tot mai palidă a oamenilor și a locurilor. Dacă nu și prin fabulația propriu-zisă, perimată într-o epocă în care romanul funciar se restructura în conținut, scriitorii deplasîndu-și investigația asupra procesului de dezagregare al mojierimii ca strat social. *Nopți și zile* de Maria Dąbrowska, spre exemplu [4].

Un prim roman care anunță și inițiază preocupări estetice mature este *Conspirația bărbaților* (*Zmowa mężczyzn*), în care elementele intrigii

[2] A. Sandauer, *Poeții celor trei generații* (*Poeci trzech pokoleń*), Varșovia, 1962, p. 78.
[3] St. Kołaczkowski, *Literatura ținuturilor din răsăritul Poloniei* (*Literatura krajów polskich*), „Przegląd Warszawski", 1925, t. 50, p. 455.
[4] Vezi și A. Sandauer, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gravitează în jurul căsniciei neizbutite a lui Władek şi Alinka Sawicki, exprimînd reflecţiile social-filozofice ale autorului asupra activităţii omeneşti raportate la pasivitatea naturii. Înfruntarea dintre cele două principii contradictorii se consumă prin opoziţia dintre cei doi poli ai relaţiei sociale : bărbat-femeie, care este expusă în spiritul tradiţional al metafizicii iubirii, conform preceptelor moderniste promovate de Młoda Polska [5].

Dacă bărbatul întruchipează premisa activităţii neobosite, el constituind factorul dinamic al dezvoltării, femeia reprezintă tendinţa spre staticul contemplativ, tulburat în vegetarea-i aistorică de ingerinţele frămîntării bărbaţilor. Alinka formulează cum nu se poate mai limpede această idee, atunci cînd îi reproşează soţului că bărbaţii s-au înţeles să neliniştească lumea cu căutările lor. Fac inventii, creează religii, învaţă, fac sacrificii, vorbesc despre artă, creează arta şi vor să convingă femeile că omul se poate schimba, că devine altul, răpindu-le liniştea. Acestea ştiu însă din instinct că trebuie să rămînă liniştite şi lumea le va deveni indiferentă. Atunci graniţa dintre viaţă şi moarte se şterge şi totul se clarifică, fără a se schimba nimic. Sorgintea acestei teorii a inactivităţii se află în modelul oferit de natură, a cărei existenţă, veşnică în durabilitatea ei, pare prin excelenţă pasivă faţă de tot ce se întîmplă în jurul ei şi cu ea. Mai mult, această înţelepciune naturală, ataraxică, este concepută ca o condiţie *sine qua non* a puţinei şi trecătoarei fericiri omeneşti. Ei bine, tocmai împotriva acestei fericiri firave conspiră bărbaţii, a căror frămîntare fără istov nu le aduce decît dezamăgiri şi suferinţă. Fiindcă evoluţia socială se efectuează de la sine şi foarte încet, iar rezultatele practice ale strădaniei bărbaţilor sînt infime şi nu merită consumul de energie şi emoţie investit. Aşadar numai printr-o atitudine contemplativă, apatică, se poate realiza o brumă de linişte, de fericire în viaţă. Sînt meditaţii sceptice ale zădărniciei zbaterii omului pe pămînt, care în unele nuvele se conjugă cu implicaţii religioase. În *Moara de pe Utrata* (*Młyń nad Utratą*) sfinţenia este echivalentă cu liniştea, înţeleasă ca indiferenţă faţă de lume, agitaţia continuă fiind socotită un păcat pentru care omul trebuie să plătească prin chinuri.

Pe linia zădărniciei eforturilor umane, *Conspiraţia bărbaţilor* se leagă direct de alt roman al lui Iwaszkiewicz, *Scuturi roşii* (*Czerwone tarcze*), apărut în anul 1934. Subiectul, plasat în secolul al XII-lea, în timpul primei generaţii încoronate din dinastia Piast, este turnat în două despărţituri compoziţionale, hotărîte de cadrul geografic şi legate prin evoluţia personajului central, prinţul Henryk de Sandomierz. În prima parte, autorul îşi poartă eroul prin Germania, Roma, Sicilia şi Ţara Sfîntă, pentru ca în a doua să-l întoarcă în Polonia. Henryk de Sandomierz e un principe dotat cu o minte ascuţită, lacomă de cunoştinţe noi şi de înţelegerea superioară a lucrurilor. De aceea întreprinde lunga-i călătorie prin Germania împăraţilor, unde se împrieteneşte cu viitorul monarh Frederic Barbarossa, trece prin Roma papilor, zăbovind apoi în regatul normand al Siciliei, la curtea regelui Rotger, şi se opreşte, în cele din urmă, în Ţara Sfîntă, unde asistă pasiv la luptele dintre cruciaţi şi sarazini pentru mormîntul sfînt. Înţelegînd necesitatea unirii tuturor

[5] Cf. W. Kubacki, *Criticul şi creatorul. Proza lui Iwaszkiewicz* (*Krytykie i twórca. Proza Iwaszkiewicza*), Łódź, 1948 ; cit. după J. Rohoziński, *op. cit.*, p. 191.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ţinuturilor sub o singură mînă de fier într-un stat puternic, după ce revine în Polonia, amînă mereu lovitura de stat şi moare la Sandomierz, fără să-şi fi îndeplinit planul. Aceasta este, pe scurt, canavaua faptică a romanului. O investigaţie mai adîncă a comportării prinţului Henryk de Sandomierz învederează pricini şi raţiuni care se clarifică prin părerile de atunci ale autorului asupra activităţii oamenilor, păreri exprimate fără echivoc în *Conspiraţia bărbaţilor*. Căutările înfrigurate îl determină să cunoască oameni şi locuri noi, dar în faţa necesităţii istorice, pe care o înţelege bine, manifestă rezervă şi teamă, refuzînd propunerea lui Frederic Barbarossa de a-l urca pe tronul Cracoviei. Refuzul lui a fost interpretat, nu fără anume dreptate, ca fiind generat de scrupule morale, ca un protest valabil în planul general al umanităţii împotriva puterii totalitare [6]. Este însă posibilă şi altă variantă interpretativă. Călătoria îl convinge de deşertăciunea unor noţiuni ca: putere, bogăţii, plăceri, sacrificii, artă etc. Dorinţa de a folosi cît mai mult din această viaţă prea scurtă îl face să creadă că va fi fericit dacă va renunţa la acţiune, mulţumindu-se să contemple „lucrurile mici şi frumoase din care e alcătuită lumea" [7]. Un scepticism de natură intelectuală se împleteşte deci cu o nestăpînită dragoste de viaţă.

Realizarea literară a romanului *Scuturi roşii* este însă o chestiune care a suscitat unele discuţii, recepţia cărţii înregistrînd în timp două atitudini diametral opuse. La numai un an de la apariţie, T. Parnicki formula cîteva reproşuri care ni se par întemeiate. Considera, printre altele, că lumea din afara graniţelor Poloniei este superficial înfăţişată, iar în prezentarea lui Henryk de Sandomierz autorul a pierdut cu totul perspectiva istorică, punîndu-şi personajul să gîndească şi să vorbească aidoma unui contemporan, cu termeni şi categorii etice moderne [8]. Din motive similare, scriitorul J. Andrzejewski, deşi semnala şi el existenţa dublă istoriceşte a personajelor, conchidea exultant şi cam facil că *Scuturi roşii*, folosind tradiţia, rămîne o operă cu totul originală, care exprimă toate motivele, înclinaţiile şi însuşirile prozei lui Iwaszkiewicz [9]. Fără a nega unele calităţi indiscutabile ale romanului, realizate mai ales în planul ideaţiei, judecarea cărţii, fie din perspectiva unei creaţii istorice, fie din aceea a unei opere contemporane, conduce la ideea de hibrid. Romanul istoric poate fi înviorat, cum s-a mai spus, prin aluzii instructive la adresa contemporaneităţii, dar travesti-ul faptic şi cel lingvistic trebuie respectate. Altfel, planurile istorice se intervertesc, dînd naştere la incongruenţe greu de acceptat.

Neliniştea care împinge omul la acţiune constituie şi leitmotivul romanului *Vicleimul din Błędomierz* (*Pasje błędomierskie*). Spre deosebire de alte cărţi scrise mai înainte, în care găsim tratată această idee, autorul ţinteşte aici, după cum o spune într-un fel în prefaţă a ediţiei a doua din 1956, reliefarea ei într-un complex social contemporan specific epocii în care a fost elaborat romanul. Sîntem în ajunul celui de-al doilea război mondial şi umanitatea, presimţind parcă apropierea catastrofei, se agită

[6] A. Sandauer, *op. cit.* p. 80–81; J. Rohoziński, *op. cit.*, p. 11.
[7] W. Kubacki, *loc. cit.*, p. 192.
[8] T. Parnicki, *Un roman istoric contemporan polonez* (*Współczesna polska powieść historyczna*), „Droga", 1935, nr. 3, p. 222–223.
[9] J. Andrzejewski, *Scuturi roşii*, „Odrodzenie" („Renaşterea"), 1947, nr. 43.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în fel şi chip, din păcate fără folos. Cele mai multe dintre personajele înzestrate cu posibilităţi intelectuale se frămîntă în căutarea unui drum care să le dea sentimentul stabilităţii, al datoriei împlinite, eliberindu-i astfel de temerile ceţoase care le asaltează conştiinţa. Limanurile pe care le întrevăd nu le aduc liniştea. Scriitorul Zamoyłło trăieşte drama convingerii că şi-a ratat viaţa, compunînd opere ce rămîn străine şi inutile oamenilor, iar poetul Kanicki se zbuciumă într-un coşmar continuu. Amîndoi semnifică şi conflictul dintre artist şi mediul apăsător, conflict care nu-şi găseşte ilustrarea corespunzătoare în planul social, deoarece în roman neînţelegerile dintre omul superior Zamoyłło şi mediu se manifestă mai mult sub forma relaţiilor familiale, iar nenorocirea lui Kanicki este generată nu de obtuzitatea celor din jur, ci de propriile angoase care-l conduc pînă la crimă. Nici unul, nici celălalt nu-şi află alinarea. Şi, pe alte planuri, nu şi-o află nici Anek, care crede că poate scăpa de gînduri, făcînd sport şi înscriindu-se la şcoala de marină, nici Pelaghia, care-şi omoară plictisul în aventuri amoroase, nici... Doar Róza pare că şi-a găsit un rost ca învăţătoare într-un colţ de provincie şi Otton, care se căsătoreşte cu fata primarului. Sînt însă fericiţi, mulţumiţi, s-au rezolvat astfel problemele vieţii lor? Nicidecum, ele vor izbucni curînd, căci lumea merge înainte.

Acestea sînt mobilurile ideatice ale romanului, care se vor exprimate nu în cadrul unei defăşurări strict epice, ci prin monografia unui fapt legat de vicleimul de la Błędomierz; reprezentaţia uneşte personajele şi le defineşte în raport direct sau indirect cu ea. Ca unitate, romanul e fisurat, autorul relatează unele părţi în foarte puţine cuvinte, nu urmăreşte sistematic personajele în episoade unitare, schimbă mereu planurile temporale, de situaţii şi psihologice. Profilurile nu se conturează limpede, sînt mai mult schiţate, cu unele sclipiri pe anume laturi. Nu e nici unul cu adevărat complex. Chiar în cazul marelui scriitor Zamoyłło, despre care, în afară de titlurile cîtorva romane şi de neliniştea dinaintea morţii, la care se adaugă cîteva date în privinţa relaţiilor cu restul familiei, nu aflăm nimic. Sînt însă locuri în care relatarea simplă întipăreşte bine tabloul social şi natural.

După apariţia romanului *Vicleimul din Błędomierz*, în proza romanescă a lui Iwaszkiewicz intervine un hiatus destul de îndelungat, provocat, se înţelege, şi de perioada războiului. Abia în 1953 va schiţa o nouă încercare, publicînd divertismentul pentru tineret *Excursie la Sandomierz* (*Wycieczna do Sandomierza*), oraş care, îndrăgit mult cu timpul, a jucat un rol important în viaţa şi creaţia autorului. În „vacanţele" pe care le-a petrecut aici aproape în fiecare an, i-au venit multe idei preţioase, dintre care unele au fost transfigurate artistic în această atmosferă propice scrisului, reconfortantă.

O revenire statornică a romanului în preocupările scriitoriceşti ale lui Iwaszkiewicz marchează trilogia *Slavă şi glorie* (*Sława i chwała*). Ideea de a concepe un vast tablou social-istoric, în care să urmărească relaxat destinele oamenilor în toată complexitatea evoluţiei lor, pe cît mai multe planuri posibil, s-a născut în timpul ocupaţiei. Primele fragmente le publică în periodicele „Nowiny Literackie" şi „Kuźnica" în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

anii 1948 și, respectiv, 1949 [10]. Vizînd proporții ample de la început, proiectul se realizează treptat, împlinind pînă la urmă trei volume masive, care apar în anii 1956, 1958 și 1962 la Varșovia. În presa literară din Polonia s-a observat că J. Iwaszkiewicz, în opera sa cu cea mai dezvoltată structură compozițională, nu are o viziune epică, întrucît eșafodajul arhitectonic s-ar alcătui din elemente de proză realistă, proprii secolului al XIX-lea, alături de secvențe de discurs filozofic, roman de aventură și tratat publicistic, de poem descriptiv, roman epistolar și de moravuri, de saga familiei și proză psihologică etc [11]. Este adevărat că fabulația nu curge lejeră și neîntreruptă de la un capăt la altul, că relatarea se face în toate modalitățile amintite de J. Rohoziński, dar viziunea de ansamblu se încheagă aidoma unei fresce-fluviu, indiferent dacă formal modalitatea de expunere diferă de la un moment la altul. Autorul a avut și are dificultăți cu derulările strict epice, dar aceasta este o problemă de compoziție, de formă, care nu presupune neapărat și o viziune statică.

Gîndit monumental, romanul prezintă o imagine condensată a istoriei, începînd din 1914 pînă în contemporaneitate; soarta personajelor, care provin mai ales din aristocrația funciară, dar și din celelalte straturi sociale, încheagă o cuprinzătoare panoramă a societății în acest răstimp. Primele două volume circumscriu intervalul 1914—1939, ultimul aducînd acțiunea pînă în 1947. O perioadă de timp destul de lungă, peste trei decenii, în care se consumă trei evenimente de importanță capitală în istoria umanității: primul război mondial, revoluția socialistă rusă și al doilea război mondial. Cu toate acestea, *Slavă și glorie* nu este nici pe departe un roman istoric, autorul nu țintește o cronică strînsă, o descripție complexă a evenimentelor istorice. Stăruie asupra lor doar atîta cît este nevoie pentru a evidenția implicațiile pe care le au în psihologia și activitatea oamenilor, deci răsfrîngerea lor în viața socială. *Slavă și glorie* este un roman social, a cărui episodică se desfășoară pe mai multe registre geografice și temporale. Stepa nesfîrșită și conacele idilice ale Ucrainei înaintea izbucnirii primului război mondial, Odesa învîlvorată de revoluție, Varșovia din timpul „sanației" și al ocupației germane, Spania pustiită de vîlvătaia războiului civil, localurile de petrecere din Paris, Roma și de pe Coasta de Azur, Brazilia și... — iata, în mare, filmul imens pe care scriitorul îl perindă cu dezinvoltură prin fața cititorului, subjugîndu-i atenția. Acțiunea se consumă în curgeri domoale cu insistențe analitice de psihologii și cadru, în ritmul vremilor de pace, prăbușindu-se însă cu rostogoliri bolovănoase, brutale, în avalanșa războaielor, tăvălug ce nimicește la întîmplare oameni și lucruri. Pe acest fundal enorm, individualitatea eroilor, foarte numeroși, se manifestă diferit și contradictoriu ca însăși viața, rațională abia în retrospectiva desfășurării ei. Devenirea lor în contextul intrigii repune în lumină aproape întreaga problematică a creației lui Iwaszkiewicz — poezie, proză sau teatru —, pe care autorul o consideră acum din unghiurile multiple ale posibilităților de verificare pe care le oferă viața într-un cadru temporal lărgit considerabil. Înțelegînd că romanul contemporan parcurge un proces de intelectualizare accentuată [12],

[10] „Nowiny Literackie", 1948, nr. 30; „Kuźnica", 1949, nr. 15.
[11] J. Rohozinski, *op. cit.*, p. 63.
[12] J. Iwaszkiewicz, *Romanul și proza* (*Powieść i proza*), „Życie Warszawy", 1963, nr. 93.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe de o parte, şi avînd înclinaţii predilecte în această direcţie, pe de altă parte, scriitorul a procedat în consecinţă, grefînd pe constituţia psihologică a personajelor o mulţime de intenţii interogative, pe care le trece apoi prin filtrele convieţuirii sociale.

Ideea majoră care răzbate cu limpezime în tot romanul — valabilă, de altfel, pentru întreaga creaţie — , trimiţînd fire de legătură către toate personajele, este reprezentată prin setea niciodată satisfăcută pe deplin a omului de a cunoaşte adevărurile vieţii, de a crede în sensul pozitiv al propriilor eforturi şi de a fi fericit. În interviul acordat lui Wilhelm Mach în 1957, Iwaszkiewicz remarcă drept motive fundamentale ale operei sale „nostalgia credinţei", care promite liniştea în afara argumentelor, fără a o dovedi, şi „nostalgia cunoaşterii", care făgăduieşte satisfacţia supremă pentru lăcomia de a şti, dar care nu garantează fericirea individuală, ci, dimpotrivă, avertizează că uneori roadele ştiinţei pot dezamăgi. Să ne aducem aminte de cazul acrobatului din nuvela *Zygfryd*. Pentru cei mai mulţi dintre oameni, înţelegerea în profunzime a pîrghiilor care împing viaţa înainte şi a propriului rost în ansamblul aparent haotic al acestei complexităţi de factori este deosebit de trudnică. Sînt foarte puţini inşi în roman care ajung să priceapă resorturile adevărate ale evenimentelor şi să-şi potrivească pasul existenţei în funcţie de ele. Împlinirea deplină, implicînd fericirea, rămîne mai mult o chestiune de perspectivă optimistă în noua societate socialistă, nefiind încă demonstrată artistic prin viaţa niciunuia dintre eroii trilogiei.

Drumurile pe care oamenii „bîjbîie" în căutarea fericirii sînt felurite şi în viaţă, şi în romanul lui Iwaszkiewicz. Un exemplu semnificativ îl constituie evoluţia personajului principal, Janusz Myszyński, fiul unui moşier din Ucraina. Copilăria tristă îl interiorizase de timpuriu şi obiceiul de a căuta să se înţeleagă pe sine şi pe cei din jurul său se dezvoltă cu încetul într-o deprindere care nu-l va părăsi pînă la sfîrşitul vieţii. Ola Gołąbek spune despre el că are flacăra lăuntrică a căutătorului de adevăr, pe care s-ar putea să-l afle odată şi odată; închis în el, nu-l iubeşte nimeni, de aceea pare pierdut şi visător. E bun şi cinstit, crede în oameni, deşi nu prea ştie bine ce sînt, şi asta îl fereşte de amărăciunea scepticismului. Doreşte ca arta să fie pentru oameni, să le spună ceva, să-i impresioneze. Respinge religia creştină, ca mod de viaţă, în favoarea unei moralităţi superioare a umanităţii şi concepe iubirea în sens tolstoian, ca fiind esenţa şi conţinutul existenţei, superioare artei. Într-un cuvînt, crede în om, într-o umanitate cu sens moral, şi în adevăr, numai că despre toate acestea nu ştie nimic. Are însă o aversiune înnăscută faţă de acţiunea care violentează curgerea calmă a vieţii; firea-i meditativă îi determină o atitudine pasivă, caută să afle adevărul mai mult prin contemplaţie, dar viaţa înseamnă mişcare, acţiune, şi toate încercările lui de a-şi găsi mulţumirea pe această cale eşuează, învederînd, practic, falimentul atitudinii contemplative din *Conspiraţia bărbaţilor*. Acţiunile militare inutile, iubirea neîmplinită pentru Ariadna, experienţa scurtă a căsătoriei cu Sofia, preocupările agricole şi călătoriile pentru retrospectarea trecutului — toate simbolizînd modalităţi posibile de viaţă — nu-i alină căutările, adîncindu-i şi mai mult izolarea şi tristeţea, pe care, contrar lui Auclair, o socoteşte ca pe o componentă esenţială a vieţii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar adevărata piatră de încercare este războiul, victorie a disprețului uman și a crimei, care-i spulberă și ultimele nădejdi. Cruzimile pe care nu le poate împiedica îl ajută să-și aprecieze retrospectiv viața și să-și înțeleagă greșeala : a participat reflexiv la toate, a vegetat fără un scop limpede, dar n-a făcut practic nimic pentru ca omenirea să evite acest impas care-i neagă esența superioară. De aceea, pentru a-și ispăși într-un fel vina, îl sfătuiește pe Andrzej Gołąbek să lupte împotriva ocupanților germani, să facă ce n-a făcut el, și acesta, deși îi repugnă și lui violența, se sacrifică, fiind convins că va rămîne în istorie în măsura în care acțiunea lui va lăsa în urmă imaginea materială a orașului distrus de cotropitori. Justețea revelației lui Janusz o confirmă Iwaszkiewicz, plasîndu-și eroul în mijlocul evenimentelor, al oamenilor. Ajutorul pe care-l dă partizanilor îl scapă de apăsarea înăbușitoare a apatiei și, pentru prima dată, stavilele neînțelegerii se îndepărtează, dezvăluindu-i perspectiva antrenantă a activității sociale în folosul oamenilor, al poporului său. Iată ce-i scrie nepotul său, Alo Biliński, în ajunul morții : „Acum, în condițiile bucuriei uciderilor generalizate, am început să simt plenitudinea vieții. Sînt sigur că totul se va sfîrși curînd, că lumea va răsufla eliberată de mecanismul ce naște cruzimile, iar omul va începe să lupte pentru om. Eu am evitat lupta, voi nu trebuie s-o evitați [...]. Golul era în mine. Să nu te temi de viață, așa fac oamenii și poporul care nu au un trecut cucerit prin luptă. Poporul rămîne, să trăiești cu el. După război trebuie să ne întărim iarăși. Nu cred în stăpînii care sînt trecători. Eu am știut să văd faptele logic, dar am fost numai un observator somnolent și acum sînt tentat să mă măsor cu viața". În noua orînduire socială, care se prefigurează în Polonia eliberată, Alo va avea toate condițiile pentru a realiza aceste îndemnuri, întrucît a renunțat și la prejudecata oamenilor de tip faustic, după care suferința înseamnă glorie. Oare suferința este inexorabil legată de om ? Totdeauna un om va trebui să sufere pentru altul ? Omenirea nu poate trăi fără asemenea glorie, are cineva dreptul să dispună de viața altcuiva — se întreabă Alo, și experiența războiului îl conduce la concluzia că gloria umanității nu trebuie să se realizeze în suferință, ci în liniștea și fericirea colectivităților și a indivizilor. Acesta este sensul major al întregului roman.

Janusz Myszyński este însă un norocos, care-și află lumina cugetului măcar cu o clipă înaintea morții. Viața ar fi prea simplă, mai ales într-o societate înlăuntrul căreia se operează prefaceri rapide și violente, care vor naște o nouă structură. Cele mai multe dintre personaje își irosesc zadarnic avînturile și dispar înainte de a se dumiri asupra drumului pe care trebuie să-l urmeze în viață pentru a fi fericiți. Este cazul compozitorului Edgar Szyller, a cărui prietenie cu Janusz amintește de relațiile trainice dintre autor și Karol Szymanowski. Înrudit ca atitudine față de dinamismul social, Edgar prețuiește viața numai în măsura în care transmite ecouri în artă ; nu-i pasă că omenirea se zvîrcolește în războaie, poate să se prăbușească totul, dar să rămînă variațiunile lui Brahms. Ca urmare, nu-l interesează moartea rimănui, trăiește numai prin și pentru artă. Și totuși nu e fericit ; se simte strîmtorat de formele tradiționale, dar nu e în stare să impună altele. Mai mult, în procesul creației se simte singur și meditează mereu asupra cauzelor solitarismului său. La un moment dat crede că le depistează în interesul exclusiv pentru muzica lui, care, cu multe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

influenţe străine, pare stranie şi nu interesează pe nimeni, dar nu întreprinde nimic pentru a schimba lucrurile. Îşi duce povara existenţei ca un geniu neînţeles şi moare de ftizie în plinătatea vîrstei cu sentimentul amar că nu pricepe nimic din lumea exterioară, în care pînă şi frumosul artei este efemer. Egotismul exagerat al preocupărilor, desprinderea de semeni i-au răpit liniştea, consumîndu-i viaţa în mod inutil.

Dar fericiţi nu sînt nici Józio Royski, Antek Gołąbek sau Niewolin, care optează pentru atitudinea activă, considerînd că numai cei ce se plictisesc se refugiază în „luntrea artei". Lumea este însă plictisitoare doar pentru cei care nu ştiu să vadă, pentru cei care nu vor să facă nimic. Arta înseamnă budism, pasivitate, visare, iar viaţa nu este decît una şi e păcat s-o petreci vegetînd. Acţiunea, pătrunderea în miezul vieţii — iată menirea unui om adevărat, exclamă Niewolin. Arta e un lucru de prisos, impus lumii de orientalismul sentimental. Toţi trei sfîrşesc ca victime; viaţa, pe care îşi propuneau s-o domine prin acţiuni, îi prăbuşeşte unul după altul. Primii doi mor prematur în lupte la care participarea lor este mai mult sau mai puţin întîmplătoare, iar Niewolin ratează, devenind un alcoolic. Un sfîrşit asemănător au şi Bronek Złoty, care piere în răscoala ghetoului varşovian, din spirit de solidaritate cu cei de acelaşi sînge, şi Walery Royski, care, evoluînd spre crimă şi trădarea propriului popor, este împuşcat de patrioţi. Cu toate că moartea lor are pricini şi semnificaţii morale opuse, amîndoi sînt striviţi de evenimentele istorice, a căror precipitare nu distinge întotdeauna între fapta eroică, prestigioasă, şi mîrşăvia crimei.

Căutări zadarnice pentru realizarea unei fericiri îndelung visate reprezintă şi personajele feminine ale romanului. Nestatornicia Ariadnei Tarło este izvorul propriei nenorociri. Generoasă şi entuziastă, dornică de a se dărui unei activităţi, unor idei în care să creadă ca într-un ideal, aleargă mereu după o lumină la care nu va ajunge niciodată. Popasurile mai lungi sau mai scurte în slujba revoluţiei socialiste, la Odesa, în acţiunile filantropice, la Paris, sau în mănăstirea de la Roma înseamnă tot atîtea dezamăgiri. Moare călcată de un autobuz la Roma, fără a împlini ceva. Nefericite sînt, de asemenea, şi Hania Wolska, bogată, dar visînd consacrarea scenică, şi Elżbieta Szyller, care are bani şi talent, dar trăieşte cu nostalgia iubirii lui Józio Royski. Şi Ola Gołąbek, lipsită de bucuria iubirii conjugale, şi Ewelina Royska, înşelată în speranţele pe care şi le pusese în copii, şi Helenka Gołąbek, împuşcată la începutul răscoalei din Varşovia...

Fiecare dintre personajele amintite simbolizează o atitudine faţă de viaţă, o problemă pe care autorul n-o rezolvă programatic, ci o lasă în seama timpului şi a relaţiilor sociale. L-a interesat întotdeauna „omul-problemă", nu „omul-tablou", aşadar omul în perspectiva transformării sub impulsul împrejurărilor multiple, nu omul static, imuabil, ireal [13]. Peste existenţă apasă greu *taedium vitae*, cu începuturi în însingurarea aspiraţiilor ţîşnite din fiinţa intimă, în nestatornicia lucrurilor şi în „himerele" cu care trebuie să lupte. Finalul tragic al multora sugerează şi prăbuşirea nobilimii din Ucraina şi Polonia în procesul de restratificare socială

[13] *W. Mach discută cu J. Iwaszkiewicz* (*Z. J. Iwaskiewiczem rozmawia W. Mach*), „Nowa Kultura", Varşovia, 1957, nr. 20.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

regizat de iureşul istoriei. Evoluţia lor dă în ansamblu impresia de viaţă complexă, dialectic contradictorie, a cărei dezvoltare este greu de înţeles mai ales de către individul izolat, prins în vălmăşagul întîmplărilor.

În această sinteză istorică, Iwaszkiewicz s-a străduit să încifreze în soarta eroilor semnele scurgerii ireversibile a timpului, încercînd în acelaşi timp să descopere, să intuiască sensul istoriei şi, în acest cadru evolutiv, rosturile existenţei umane. Devenirea lor, a personajelor, este însoţită într-adevăr în permanenţă de tragismul morţii şi de dramatismul despărţirilor, de amărăciunea singurătăţii şi de spulberarea nădejdilor, dar zvîcnirile optimiste ale vieţii sînt mai puternice, pornesc impetuos din profunzimi necercetate. Deosebit de elocventă, de pildă, este concluzia curajoasă a lui Janusz Myszyński de a se angaja în lupta cu viaţa. Sau patriotismul lui Alo Biliński, care vine din Anglia să contribuie la ridicarea ţării din ruină, cu tot riscul implicat de originea lui nobiliară, într-o vreme cînd contradicţiile sociale se manifestau acut. Tot aşa, scena în care un ţăran îşi ară imperturbabil pămîntul sub ploaia de bombe. Tabloul împlineşte şi expresivitatea unui simbol pe linia unor vechi tradiţii ale literaturii poloneze, care exalta statornicia ţărănimii, legătura cu ogorul, dragostea ei de ţară.

Calităţile epice ale romanului, structura închegată, dramatismul episoadelor, unitatea şi, în acelaşi timp, complexitatea personajelor, ca să nu mai vorbim de importanţa problemelor şi de vastitatea imaginii sociale, sînt însuşiri care fac din trilogia *Slavă şi glorie* una din cele mai izbutite creaţii ale lui Iwaszkiewicz. Apariţia ei a constituit un adevărat eveniment literar.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CÎTEVA CONSIDERAȚII ASUPRA ROMANULUI ROMÂNESC CONTEMPORAN

ADRIANA MITESCU

„Și, lăsînd la o parte *teoriile*,... Ai uitat că ai în mînă o carte, o operă de ficțiune, că-ți vorbește un scriitor... Și *niciodată*, în viața reală, n-ai fost într-atîta lume, printre atîția oameni, pe care să-i cunoști atît de bine. Cele șapte zile cît stai cu cartea (asta) în mînă, rudele tale nu mai au destulă realitate, prietenii parcă sînt în trecut. Toți sînt șterși de lumea aceasta mai vie, în care trăiești acum. Și după ce ai isprăvit cartea și începi să intri în lumea reală, simți că ai venit de undeva, din o lume foarte populată și foarte vie, că te-ai întors la ai tăi cam depeizat între ei, ca după o lungă absență. Și, iarăși după ce ai isprăvit cartea aceasta, dacă iei în mînă alta, a oricărui scriitor, ți se pare săracă combinație, simți că ai de-a face cu un scrib care *scrie*". Iată cea mai sinceră mărturie care exprimă sensibilitatea fundamentală a cititorului de romane, educat la școala stabilă, armonioasă a literaturii franceze și fin prețuitor al romanului rus. Cu o asemenea profundă percepere a romanului realist și modern G. Ibrăileanu va vorbi încă din 1919 de romanul „touffu", „plin de probleme" și „documente omenești", iar cîțiva ani mai tîrziu, în celebrul său eseu *Creație și analiză* va înțelege noul roman ca un tip de „roman-problemă", cu aspecte de „dramă filozofică". Pe aceeași linie va urma și Lovinescu cu cerința sa practică, direct aplicată nevoilor literaturii noastre, ca progresul firesc al epicii să fie ilustrat de romanul citadin, de ținută intelectuală, atent la relații conflictuale și subtile analize psihologice. Deși patosul său teoretic era mai mult o reacție polemică și de gust artistic față de proza abundentă a pitorescului rural, totuși gestul rămînea necesar în epocă. Simțind nevoia eliberării din cadrele unei anecdotici simpliste, terre-à-terre, spre opere de ficțiune complicată, consacrată unor experiențe și temperamente complexe, Lovinescu crea falsa opoziție (care la vremea sa era însă menținută de programe ideologice, aplicate silit literaturii, tip sămănătorismul) a mediului citadin și mediului țărănesc, acesta din urmă fiind inadecvat unor prea fine interpretări analitice. De fapt, dincolo de motivările lui, el atrăgea atenția asupra unui sector al realității, ignorat de proza contemporană, care

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 253–263, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prezenta totodată şi avantajul sincronizării şi pe acela al impunerii unei noi tehnici epice — *obiectivitatea* —, salt crucial faţă de povestirea impregnată de subiectivitate şi dulceaga evocare a tradiţionalismului pasiv.

Abia după ce aşa-zisul roman citadin a făcut epocă între cele două războaie mondiale, alimentînd mai multe formule stilistice — romanul realist, psihologic, al „autenticităţii" şi de „experienţă" —, s-a simţit că nu *mediul* în care se lucrează pasta epică formează centrul de interes al romancierului şi implicit al lectorului, ci condiţia umană pe care o oferă opera. Nu interesează atît dacă este vorba în cuprinsul cărţii despre ţărani sau funcţionari, ci dacă se face sensibil prezentă ecuaţia de necunoscute ale istoriei în curs de desfăşurare.

Aflat înainte de război în contact cu formulele de fantastică explorare şi inovaţie artistică : Proust, filozofia bergsoniană, fenomenologică, existenţialistă, scriitorul român face pasiune la lectură în ultimul deceniu pentru nume ca Hemingway, Faulkner, Kafka, Camus, Alain Robbe-Grillet ca reprezentant al „noului val" şi în continuare pentru Proust şi Dostoievski. Pentru această emulaţie de afecţiune livrescă pledează nu atît traducerile masive din opera acestor scriitori, cît mărturiile personale cu prilejul unor interviuri sau carnete de scriitor sau pur şi simplu încercări de exegeză critică.

Fertilitatea lecturii, mai ales dacă ne aflăm în faţa unui proces de autodescoperire prin profunzimea subtilă a afecţiunii elective, se verifică prin puterea subiectului lector de a atrage totul spre matca sa şi nu prin a evada din propriul teren spre orizontul şovăielnic şi neprevăzut al lecturilor succesive. Şi, cînd spun matca unui scriitor, înţeleg punctul său de situare, pe de o parte faţă de nivelul autohton de dezvoltare a genului şi, pe de altă parte, faţă de condiţia contemporană a romancierului. Dacă Lovinescu formula ca lege de dezvoltare a romanului dintre cele două războaie obiectivitatea şi analiza psihologică, ceea ce reprezenta un *efort* de sincronizare, cred că legea ce se poate extrage din ansamblul de fapte care alcătuiesc viaţa prozei contemporane este *necesitatea evoluţiei organice a romanului nostru*. Sincronizarea, de pildă, cu criza înregistrată de romanul francez începînd din jurul anului 1950 nu e justificată pentru literatura noastră, unde romanul, deşi a înregistrat cîteva culmi cu Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mateiu Caragiale, Gib Mihăescu, nu s-a epuizat încă în problematica sa tradiţională şi nici nu s-a tocit ca schelărie tehnică. Aceasta mai ales nu s-a produs pentru că, datorită perioadei sale mai tîrzii de maturizare, a asimilat cu uşurinţă o mare varietate de formule stilistice, fără să cunoască o perioadă clasică de dezvoltare maximă şi inevitabilă osificare, cum este în istoria romanului francez realismul şi naturalismul cu Flaubert, Balzac, fraţii Goncourt, Zola. Mai mult, la noi a existat şi o anume relativitate în faţa formulelor epice, ele coexistînd fără opoziţie programatică în acelaşi plan al esteticului. Alături de cei ce se declarau proustieni şi care practicau mai degrabă un roman psihologic burghez, pe seama sa G. Călinescu vitaliza tardiv pentru literatura noastră o schemă romanescă balzaciană, înscriindu-se organic pe linia romanului social, gen N. Filimon, Duiliu Zamfirescu. Şi apoi, chiar şi în ultimii ani, marcaţi de o modernizare a opticii româneşti, nu s-a făcut simţită „ideea (apariţiei) unei literaturi cu totul noi", nici a necesităţii unei „revoluţii" a romanului datorată

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

schimbărilor survenite „în relațiile noastre cu universul (acestea producîndu-se) într-un mod absolut și, fără îndoială, definitiv" (Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*). Cu atît mai puțin acești ani n-au fost „l'Ère du soupçon", ca „stare de spirit sofisticată atît a autorului, cît și a cititorului" (Nathalie Sarraute, *l'Ère du soupçon. Essai sur le roman*).

Caracteristic pentru evoluția romanului nostru nu mi se pare nici momentul apariției în serie a unor nume de scriitori, care s-a constituit într-o tendință onirică a prozei contemporane. Deși se justifică prezența activă a unei proze onirice printr-o „necesitate" temporară a literaturii noastre, ca un pandant la descătușarea lirismului și căutarea izvoarelor primare ale poeziei, consider această producție literară, în măsura în care nu depășește o experiență individuală, mai mult un reflex de ordin livresc. Onirismul, atunci cînd se dă drept formulă de egalizare și expresie sintetică a unei grupări artistice, reprezintă o refulare intelectuală concretizată printr-o literatură cam devitalizată. Rămîne însă interesant, mai mult ca fenomen de psihologie a creației, deși, prin momentul apariției și manifestării lui, onirismul a constituit o abatere a atenției vieții literare sau în orice caz o despersare a acesteia, ceea ce a tulburat receptarea plenară și cu întreaga capacitate afectivă și de judecată a romanului *Moromeții*, vol. II, de Marin Preda. Pentru că, dacă oniricii la acea dată și încă după aceea scriu pentru un public virtual, fiind chiar în căutarea sau captarea lui prin organizarea unor mese rotunde cu caracter larg autoexplicativ, Marin Preda este un scriitor cu public cert, cucerit definitiv cu *Moromeții*, vol. I, căruia i se rezerva o urmare așteptată cu nerăbdare. Mai mult, romancierul, aflat la vîrsta artistică a unei echilibrate și rodnice maturități, își reeditase un volum consistent de nuvele, cîteva de o valoare antologică, era autorul unei promițătoare experiențe de scriitor profesionist în *Risipitorii*, tradusese cu seriozitate și rezervă stilistică *Ciuma* lui Camus, se anunța ca autor dramatic aplicat unui subiect de maximă promptitudine politică și intelectuală este vorba de piesa *Martin Bormann*. În plus, interviurile sale erau cumpănite în răspunsuri fără o generozitate confesională, care e mai degrabă apanajul înaintării în vîrstă, păstrînd un anume mister asupra evoluției sale viitoare. Într-un fel, s-ar putea spune că, prin întreagă această apariție publică anterioară, Marin Preda își regizase magistral intrarea cu *Moromeții*, vol. II, la timpul istoric cuvenit.

Proza noastră nu duce lipsă de o varietate de temperamente și personalități artistice: Zaharia Stancu, Eugen Barbu, Ștefan Bănulescu, Fănuș Neagu, Nicolae Velea, Nicolae Breban, Paul Georgescu, Al. Ivasiuc, dar fără teama exagerării putem spune că, față de cerințele sociale și intern artistice ale genului, Marin Preda este singurul scriitor organic *situat*. Prin opera sa, atîta cît a apărut pînă în momentul de față, autorul *Moromeți*-lor marchează un stadiu de evoluție internă a genului. Cîteva date ale acestei evoluții interne a genului vor evidenția istoric condițiile momentului actual de dezvoltare a romanului și legile ce se impun creației practice.

Fiindcă romanul a fost introdus la noi mai tîrziu, cam în perioada următoare primului război mondial, curînd criticii încep să se întrebe, nu fără temei, „de ce nu avem roman?" (1927) (e vorba de articolul lui Mihail Ralea, un subtil sondaj sociologic, ajutat de o înțelegere brunetieristă a genurilor, în speță a romanului). Genul se dezvoltă rapid, înre-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gistrînd momente fundamentale ale dezvoltării sale cu : *Ion* (1920), *Pădurea spînzuraților* (1922), *Răscoala* (1933), *Concert de muzică de Bach* (1927), *Întunecare* (1927), *La Medeleni* și întreaga experiență romanescă pe care o aduce Ionel Teodoreanu (1925—1927), *Crații de curte veche* (1929), *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* (1930), *Patul lui Procust* (1933), *O moarte care nu dovedește nimic* (1931), *Ioana* (1934) și, evident, conștiința de profund proustian a scriitorului, eseistului și criticului care a fost Anton Holban, *Orașul cu salcîmi* (1935) și mai ales *De două mii de ani* (1946). Totuși mai sînt glasuri bătăioase și contestatoare chiar și în 1938 : „Țară de romancieri nu sîntem încă, cu toate ambițiile, entuziasmele, eforturile și cheltuielile noastre".

Avalanșa scriitorilor care scriu în cea mai mare parte romane nu era numai o simplă modă, era o necesitate de a rotunji o literatură. Criticii interbelici — G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, M. Ralea, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu — se opresc asupra condițiilor, mai ales de ordin social, sau asupra acelora care țin de specificul dezvoltării culturii și literaturii noastre, îngreunînd apariția definitivă a romanului românesc. Prin critica lor asupra romanului, îl eliberează de subiectivism și lirism paseist, îi urmăresc etapele succesive de „emancipare", pînă va intra definitiv în categoria universală a genului.

Întreaga perioadă interbelică a romanului nostru este o perioadă fertilă de autodescoperire a genului, indiferent de formulele tehnice utilizate : „tolstoiană", „balzaciană", „dostoievskiană", „proustiană", „gidiană" (notăm totuși că experiența proustiană rămîne hotărîtoare), astfel încît scriitorii afirmați după război au avut o tradiție autohtonă foarte puternică. Aș spune chiar că epoca postbelică ar fi trebuit să fie o nouă epocă a romanului. Profesionalizarea scriitorului era integrală (se știe că Brunetière condiționa, printre altele, dezvoltarea deplină a romanului descendent din poezia epică, din epopee, de faptul că romancierul era nevoit să scrie pentru public noi cărți cu noi subiecte, ceea ce pentru el constituiau un mijloc de trai), individualitatea umană privată e mult mai pertinent afirmată, avînd un grad mare de conștientizare și răspundere în fața vieții (perioada ocupației și a războiului a creat asemenea psihologii în toate țările și literaturile Europei), iar din punct de vedere tehnic romanul românesc cucerise definitiv autonomia psihicului față de determinismul cam mecanic al mediului social.

De fapt, primul deceniu al perioadei postbelice, 1948—1959, a înregistrat cîteva creații autentice : *Desculț* (1948) de Zaharia Stancu, *Nicoară Potcoavă* (1952) de Mihail Sadoveanu, *Un om între oameni* (1953) de Camil Petrescu, *Bietul Ioanide* (1954) și *Scrinul negru* (1960) de G. Călinescu, *Moromeții* (1954) de Marin Preda, *Străinul* (1955) și *Setea* (1958) de Titus Popovici, *Groapa* (1957) de Eugen Barbu — care reiau, după cum se vede, o tematică proprie romanului antebelic. Dar, din acest lot de romancieri, Mihail Sadoveanu aparținea prin opera sa, deja închegată, unei alte perioade a istoriei literare, Camil Petrescu se stinge curînd, G. Călinescu își încheie cu aceste două romane contribuția sa de romancier, Zaharia Stancu debutează cu adevărat ca romancier, urmînd să dea mai multe romane palpitante, atractive, dar mai puțin cărți de o actualitate prestantă ; Eugen Barbu se refugiază pentru un timp, după *Șoseaua Nordului*, în preocupări de eseistică, abătîndu-se de la posibila condiție a scriitorului

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de mediu specific, iar Titus Popovici părăsește literatura pentru cinematografie și nu mai dă nimic rezistent ca romancier. Marin Preda, pînă la afirmarea altor nume (N. Breban, Al. Ivasiuc) poartă astfel în continuare răspunderea dezvoltării contemporane a romanului, atît prin creația sa, cît și prin articolele de problemă lansate, dintre care citez : *Note ocazionale în favoarea romanului realist-socialist*, în „Viața românească", nr. 6, 1957, *Despre generalități și utilitatea lor* — în cadrul dezbaterii despre conflict pe marginea articolului lui V. Em. Galan, *Generalități poate utile* din „Contemporanul", 14 decembrie 1962 ca și un număr de interviuri, cum ar fi cel din „Luceafărul", 21 noiembrie 1962 și „Gazeta literară", 18 ianuarie 1968.

Interesant și unic în felul lui este destinul literar al lui Marin Preda, scriitor a cărui operă cunoaște rapide și definitive consacrări — *Moromeții*, vol. I, intrînd chiar de la apariție în istoria literaturii — tocmai prin înscrierea ei organică în imediată înlănțuire cu problematica romanului social dintre cele două războaie. De atunci Preda crează, cristalizînd în mod natural, cu fiecare carte apărută, în etape ce se disting, fără perspectiva temporală a descifrării lor ulterioare, etape semnificative atît pentru propria sa evoluție de scriitor, cît și pentru aceea a genului. Opera lui Marin Preda este ilustrativă pentru ceea ce spuneam că ar fi trebuit să constituie o epocă a romanului prin excelență conflictual, etic, cu psihologii individuale eliberate de mediu, independente de un determinism social imediat și tipologic. După o perioadă dominată mai mult de critica în jurul romanului și de dezbaterea unor subiecte teoretice generale ale creației epice — despre conflict, personaj, construcție, subiect inspirat din viață, documentarea scriitorului, autorul *Moromeților*, sesizînd prompt sterilitatea unor discuții in abstracto despre Weltanschaung-ul artistului, atîta vreme cît realizarea, expresia artistică și gustul necesar perceperii estetice sînt precare sau dominate de dogmă —, proza a înregistrat o revitalizare a povestirii și nuvelei. Apar volume care restructurează pe coordonate moderne și nebănuite povestirea și mai ales aceea de mediu rural, cu o atît de puternică tradiție în literatura noastră, dintre care aș cita : *Iarna bărbaților* (1965), *Dincolo de nisipuri* (1962), *Vară buimacă* (1967) și în deosebi *Îngerul a strigat* (1968), *Opt povestiri* (1963).

Romanul însă, în ceea ce privește marcarea unor momente importante în dezvoltarea genului, întîrzie să se realizeze plenar, căci nu se face o literatură cu o singură carte mare, cum sînt *Moromeții*, alături de care aș adăuga și *Intrusul*, mai ales pentru ceea ce cartea *se anunță*, ca deschidere a unei noi etape de problematică creatoare. E interesant de știut cum e determinată această problematică a romanului contemporan în cadrul raportului dintre sincronismul în literatura la modă și presiunea autohtonă a romanului nostru anterior.

Dacă proza onirică a apărut prin sincronism cu o literatură căreia îi este dragă înregistrarea labirintică a unor date accidentale de analitism psihologic — stări momentane, impresii — sau dimpotrivă, de descrieri de obiecte, cărora li se redă existența *reală* și netransfigurată de mituri anterior sedimentate prin obișnuință, cultură și educație, atunci înseamnă că sincronismul joacă în momentul de față un rol secund față de dezvoltarea organică a tradiției. Romanul românesc cunoaște o tradiție activă și e vorba mai ales de romanul social, cu problematică țărănească.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă Rebreanu prin *Ion* marchează saltul esențial al eliberării „categoriei psihice de servitutea categoriei sociale", după cum remarcă Pompiliu Constantinescu, constituind prin îmbinarea tehnicii romanului social și psihologic o „formă de tranziție de la genul autohton, documentar și descriptiv, la genul pur, general omenesc, Marin Preda prin *Morometii* anulează definitiv perimetrul mediului, consacrînd romanul de meditație asupra condiției umane. De fapt, el anulează și ideea de roman țărănesc și se înțelege că după *Morometii* nu se va mai putea ataca descriptiv, terre-à-terre, subiecte rurale (De idilism nici nu s-ar mai putea vorbi). Problema estetică a condiției exterioare de viață a țăranului nu mai există pentru romanul nostru și asta pentru că din punctul de vedere al artei nu mai există nici țărani cu probleme sociale specifice, cum găsim de pildă în romanul american și sud-american. Scriitorul se interesează însă de existența individuală intim țărănească, ce constituie un mod distinct de înțelegere a vieții: „Părerea mea e că un țăran, chiar dacă ajunge doctor în filozofie, tot țăran rămîne... (iar) concepția lui despre lume, chiar dacă va fi un admirator avizat al lui Kant, va fi una țărănească. Formarea unei astfel de lumi sau acestui univers uman constituie un secret al existenței individuale și sociale. Truda de a dezvălui acest secret, iată ideea estetică pe care am legat-o de reprezentarea existenței țărănești în proză". Personajele nu mai sînt țărani, în sensul categoriei lor sociale, determinați simplist de mediu, ci individualități autonome, cu calități psihologice general umane. Așa se face că lucrările sale, diferite ca subiect și localizare a acțiunii, *Morometii*, vol. I—II, *Martin Bormann*, *Intrusul*, *Friguri*, se circumscriu unei constante preocupări de a răspunde asupra responsabilității, în fața istoriei, a validității fenomenului de dispariție a unei civilizații în ansamblul sistemului industrial, asupra nașterii propriu-zise a unei alte lumi, a unei alte vieți și asupra profundei responsabilități a individualității solicitată de evenimente. În subsidiar, deși poate involuntar, creația lui Marin Preda este polemică față de problematica specifică romanului social autohton, început cu Nicolae Filimon, continuat cu Duiliu Zamfirescu, Delavrancea, Vlahuță și sfîrșind cu Ion Marin Sadoveanu, roman care înregistra ciclica evoluție a societății românești,față de care individualitatea se definea fie prin adaptare și parvenitism,fie prin dezadaptare și izolare învinsă. Eroul tipic fixat de proza românească este „un simbol social" (P. Constantinescu, *Considerații asupra romanului românesc*, 1927), ilustrat succesiv de scriitori diferiți ca temperament artistic, gust și talent, cum ar fi Eminescu în *Sărmanul Dionis* și *Toma Nour*, Vlahuță în *Dan*, Delavrancea, Brătescu-Voinești, Slavici, cu excepționala *Mara*, Gala Galaction.

Romanul interbelic cunoaște însă afirmarea explozivă a individualității autonome caracteristice (vezi personajele lui Anton Holban sau Gib Mihăescu), chiar dacă e dublată, dar niciodată dominată de condiția ei de individualitate tipică (vezi Iancu Urmatecu, Lică Trubadurul, Ada Razu, Stănică Rațiu, Costache Giurgiuveanu). Interesează din ce în ce mai mult fondul bogat, variat, inedit, surprinzător, independent al individualității, capacitatea sa de liber arbitru în raport cu circumstanța și nu cuantumul personal, neglijabil în fața preocupării de a reliefa sufletul colectiv, absoarberea și realizarea perfect omogenă a notelor psihologice ale unei clase sociale. Acest din urmă stadiu se observă în romanele lui

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Duiliu Zamfirescu. Rebreanu, cum s-a observat, sintetiza în *Ion* tipicul social nu individualitatea, dar forțat și chiar naiv pentru percepția estetică contemporană, pentru că romanul ne obligă să acceptăm un Homo Fictus verist. Să nu uităm că scriitorul povestea cutremurat scena, de altfel lipsită de sens artistic, declanșatoare de conflict dramatic și profunzimi psihologice, a țăranului pe care l-a văzut aplecîndu-se în genunchi și sărutînd pămîntul. Individualitatea complet degajată de mediu — iată condiția optimă a personajului de roman. „Cînd fiecare din noi, fără să aibă cine știe ce rol de celebritate în stat, va fi în satul său, în familie, la moșia sau în simplul său apartament o personalitate cu viață sufletească autonomă, cu propriile sale probleme de conștiință, cu caracteristicul visurilor și aspirațiilor sale bine delimitate, atunci romanul va fi o realitate" — spunea M. Ralea în 1927. Moromete, personaj din seria romanelor țărănești, care inițial apare într-un context social pregnant, determinat de un „timp răbdător cu oamenii", reprezintă, față de punctul de vedere exprimat mai sus, realizarea ideală, adecvată nivelului actual de evoluție a romanului nostru. Spiritul moromețean nu e o determinare cauzală a mediului rural, iar criticii au mers chiar la comparații foarte sonore, vorbind de spiritul său donchișotist, nastratinesc, iar din literatura noastră amintind de Moș Nichifor Coțcariul. Excepționala individualitate a personajului reactualizează, într-un moment de degringoladă, cel puțin teoretică, a romanului, ideea de „creație" românească și de tip al romancierului creator, utilizînd, evident, sensul pe care G. Ibrăileanu îl conferă termenului în articolul *Creație și analiză* (*Note pe marginea unor cărți*). Menținerea acestei distincții, și, mai mult, utilizarea încă a unuia dintre termenii puși în circulație în urmă cu patru decenii de criticul „Vieții românești", ar părea anacronică după cele cîteva experiențe hotărîtoare survenite în viața genului ca atare — romanul. Schimbările de ordin tehnic, ca binecunoscuta eliminare a autorului omniscient în favoarea personajului, apariția monologului interior, plonjarea cititorului fără medierea autorului în universul interior, unic, obsesiv, semiconștient al personajului, și el ales de cele mai multe ori cu o constituție confuză, derutantă, dispariția anecdotei epice și a destinului unitar, trainic, al unui erou definit printr-o suită de evenimente greu de explicat în ordinea lor labirintică și personaje care se abat și ele de la orice tentativă rațională a explicațiilor cauzale, sînt edificatoare pe planul evoluției romanului ca gen. Proust, Joyce, Kafka, iată trinitatea care a adus istoriei romanului momentele sale cruciale de inovație absolută. Diferitele etape naționale ale romanului modern, romanul american, noul roman francez, vor propaga sugestiile stilistice sau de intimă știință a ficțiunii, îmbogățind aspectele de „metamorfoză" ale genului.

Evident, romanul nostru beneficiază de asemenea sugestii stilistice, dar, așa cum am arătat, el are toate condițiile să dezvolte încă etape peste care a trecut mai rapid în momentul apariției și consacrării autohtone. Romanul de creație presupune mai multă maturitate literară. Dar la noi, în momentul cînd a început să se cultive romanul, într-o literatură cam idilică, cu abuz confesional, subiectivist sau gazetăresc, cu înșiruire de fapte, înaintea „creației" și a obiectivării, scriitorii au simțit urgent absența analizei. „Ceea ce lipsește prozatorilor noștri e psihologismul" —

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spunea și Ibrăileanu, accentuînd valoarea introspecției, nu a subiectivismului identificat cu „atitudinea afectivă față de propriu-i suflet". Pe aceleași urme merge și E. Lovinescu în formulările sale de diagnosticare a prozei contemporane. Așadar, înaintea romanului de creație, literatura noastră a cunoscut romanul de introspecție și analiză. Creația e superioară analizei și ea rămîne dincolo de anumite schimbări de ordin tehnic sau de optică artistică, o caracteristică a genului romanesc.

Interesant de observat felul în care romanul de creație contemporan, exemplificat de opera lui Marin Preda, ține seama de ultimele experiențe epice ale secolului. Autorul *Moromeți*-lor, prin excelență un tip de romancier creator, își pune stringent problema povestitorului, care ține în mare măsură de o înțelegere contemporană a autorului și personajului prezentat.

Discutînd despre această temă a povestitorului ce lipsește încă *Moromeți-lor* și care va apărea poate mai tîrziu în alte romane, cele anterioare fiind astfel încadrate într-o concepție unitară, superioară aceleia exprimată la nivelul fiecărei cărți în parte, Marin Preda notează o reflecție valabilă : „Uneori nu se poate scrie fără o gîndire asupra temei povestitorului, chiar dacă aceasta e o gravă eroare". Este aceasta poate concluzia propriei sale meditații în jurul instrumentelor meseriei sale și a manifestărilor teoretice ale „noului val", de o importanță revoluționară în ceea ce privește metafizica genului, deși creațiile practice sînt minore lucidității lor artistice. G. Călinescu, de asemenea un romancier creator, deși nu se oprește asupra condiției povestitorului, a autorului, ci mai mult asupra personajului, își definește de fapt poziția de observator balzacian al faptelor ce devin insigne ale eroilor.

Dacă ar fi să răspundem la întrebarea încotro se îndreaptă romanul nostru contemporan, întrebare care plutește în aer, cu un sentiment de insatisfacție că totuși romanul nostru așteaptă încă o carte mare, orientativă ca o stea polară, am răspunde că, în orice caz, spre romanul de *creație*. Marin Preda, reprezentînd un asemenea roman, spunea de curînd, cu o înțelegere solidă proprie scriitorului tip secolul al XIX-lea și cu o absolută încredere în *faptele de viață* semnificative, că romanul românesc contemporan se bucură încă, în ceea ce privește problemele acute de criză ale genului, provenite de schimbarea calitativă a raportului artist-public, „de un fel de protecție vamală". „Vreau să spun, de ce nu asistăm la o adevărată înflorire a acestui gen literar, atît de tare legat de istorie?" Notăm întrebarea ca importantă pentru scriitor, pentru modul lui de gîndire. Cauzele nonrealizării plenare a romanului de creație exact în momentul în care condițiile exterioare, cele sociale, și cele interioare, ale genului, îl favorizau trebuie căutate în domeniul mai dificil al procesului de creație, de circulație a ideilor artistice și al progresului artistic. O explicație ar fi poate faptul că anumite teme fundamentale, majore, ce dezbat conflicte specifice legate de istoria contemporană, au fost compromise, ratate mai binezis de scriitorii cu o rea conștiință estetică și chiar și de criticii cu o defectuoasă și dogmatică percepție estetică. Lucid ca întotdeauna în interviurile sale, autorul *Moromeți-lor* exprimă și această atitudine simptomatică pentru literatură în curs (vezi interviul său din „Gazeta literară" din 18 ianuarie 1968).

În tot ce scrie și gîndește, Marin Preda creează evolutiv, pornind de la o origine, ajungînd la o dezvoltare plenară și la un final sintetic

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și concluziv. Această cristalizare organic evolutivă se poate observa la diverse nivele. Fiind un scriitor aplicat spre descifrarea sensurilor actuale ale realității, operație care necesită trecerea timpului pentru consumarea evenimentelor și desprinderea concluziei, Marin Preda vorbea încă de la începutul meseriei sale de absoluta obligație a scriitorului *actual* de „a descoperi practic, în creație, *originea* problemelor actuale. Scriitorul, ca și constructorul, refuză să construiască pe un teren care amenință pilonii. Originea evenimentelor de presantă actualitate istorică dezbătută în *Moromeții* II, cînd evenimentele „pline de vicleníe" evoluează ca printr-o spărtură care nu mai putea fi dreasă, se afla în viața în aparență fără conflicte mari, consumată cu puțin înaintea celui de-al doilea război mondial, cînd „se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii". Întreg acest proces de dispariție a unui mod de viață și de economie specific țărănesc are ca pandant individualitatea puternică a lui Moromete, care se supune legilor inevitabile ale maximei vitalități, decăderii treptate și morții.

Dacă ciclul evolutiv este complet în *Moromeții*, I și II, în *Intrusul*, scriitorul se oprește asupra unui singur moment — începutul, originea creației, păstrînd același subtil paralelism dintre celula vitală individuală și cea colectivă. Călin, personajul principal al romanului, e un tînăr nefalsificat de gîndire nenaturală, care se formează pe sine în contextul construirii însăși a vieții unui oraș și care trăiește pentru un scurt timp o experiență de înstrăinare față de mecanica acestuia, abia montată și pusă în mișcare. *Intrusul* este din acest punct de vedere un dublu Bildungsroman — al eroului, pe de o parte, și al colectivității orașului, pe de altă parte. Paralela e admirabil surprinsă, prin ridicarea la suprafață a trăsăturilor specifice procesului de creare și creștere a vieții. Călin, de pildă, e un băiat cu judecată curată și cu sufletul bun, dar lipsit de apărare, asistînd la început distrat la discuția celor care îi hotărau locul ce trebuia să-l ocupe în mecanismul societății de mîine. El pleacă la construirea orașului de lîngă munte ca într-un vis, fascinat de cuvintele inginerului Dan, cu o exaltare nativă, apriorică evenimentelor, pe care o avea și Niculaie, care declara triumfător și sigur de sine „Cine o să vie cu o religie nouă — convins fiind că omul are nevoie de o nouă religie a binelui și a răului, fiindcă răul din icoane nu-l mai sperie, iar de bine a ajuns să rînjească drăcește cînd îi aduci aminte de el — mă duc după el și voi fi primul apostol". Plin de candoarea lui de băietan îndrăgostit de înălțimi și de apusuri de soare, așteaptă cu inocență de copil să-i vină ceasul cel mare, ca să se arunce în viață. Transcriu un fragment pentru virtuțile de frăgezime a efectelor, mai rare în epica lui Marin Preda. „Ce era?... Nici astăzi nu pot să spun, fiindcă după cum nu era de văzut, nu este nici de gîndit... Era o lumină undeva în spatele unei case, în spatele unui zid plin de viță agățătoare, la fel de singur și de părăsit ca și aceste acoperișuri nesfîrșite și cînd mi-au căzut ochii pe această lumină uitată acolo parcă de cineva din ceruri, o ființă misterioasă, din nou mi-am simțit bătaia inimii, de astă dată dulce și blîndă, duioasă ca un plîns neauzit al unui copil într-un leagăn, cînd numai chipul lui mic se strînge și din gît suferința lui nu scoate decît un sunet care nu știi ce e, fiindcă seamănă și cu cel pe care îl scoate el cînd se simte bine, care topește deodată totul în tine și te face să simți că acel copil ești tot tu, dar care știi, și plînsul lui intră în tine ca al tău. Tot așa am simțit și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

eu în clipa aceea lungă, cum intră în mine această lumină, o dată cu gîndul că eu sînt lumina aceea și că trebuie să mă duc să o iau. Și am făcut o mișcare atît de bruscă să mă ridic, că meșterul mi-a povestit mai tîrziu că a înghețat, că adică nu mi-am dat seama unde eram și am făcut o mișcare de ridicare ca pe pămînt, uitînd că aceeași mișcare acolo sus pe clopotniță, pe vîrful cel mai înclinat, la care lucrasem eu pînă atunci, putea să mă ducă de-a berbeleacul". Aceeași fragilitate și, mai ales, aceeași veselie strălucitoare și ireală o are și orașul nou construit. Impresia era de năuceală, culorile erau prea transparente : vernil, roz, gălbui, zidurile prea subțiri, locuitorii, numai fete și băieți în jur de nouăsprezece, douăzeci și cinci de ani. Lipseau bătrînii, arterele de circulație și chiar străzile tradiționale statornicite : drumul la pîine, la cinematograf, în centru care dau parcă soliditate și certitudine vieții într-un oraș. Și nu numai atît, e apoi impresia copleșitoare a delicatei înfiripări a comunității spirituale a orașului. Opinia publică nu și-a format încă niște legi stabile de referință, e dominată de starea haotică a increatului. Fără trecut, fără amintiri, fără evenimente afective colective care să-i dea criteriile de atitudine și normele de judecată, orașul are nevoie de eroi, de legende, de jertfe memorabile. Viața aflată în starea inițială de formare și ordine creează în mod inevitabil niște victime naturale. Călin este o astfel de victimă, un intrus, fără nimic tragic însă, așa cum a plăcut unor critici să interpreteze, eroul rămînînd o ființă necesar recuperabilă vieții. De al fel, finalul anecdotic al cărții pledează tocmai pentru o asemenea înțelegere. În întreg procesul de formare și închegare a vieții colective a orașului, Călin e un accident, eliminat fără urmă de părere de rău. Actul, inutil și nerațional, de a salva de la moarte un bețivan oarecare, cu prețul desfigurării sale, e respins fără drept de apel de opinia publică avidă de eroi, de legende, de inedit, de spectacol, în care să se recunoască sau, dimpotrivă, pe care să le sancționeze cu brutalitate și respingere. Scriitorul observă această cruzime primară, necesară acestui stadiu inițial de constituire a unei celule vitale — în speță — noul oraș.

Am insistat mai mult asupra ultimului roman al scriitorului pentru că acesta scoate mai pregnant în evidență, într-un text foarte concentrat, specificul vocației și predilecției sale de romancier *creator*, atent la ansamblul de fapte conexionale ale realității și comportamentele personajelor. Romanul de creație la Preda e un gen de roman parabolic, epica sa vizînd mereu ideea configuratoare unică în planul istoriei, al societății și al experienței umane. Personajele sale, Moromete, Niculaie, Călin Surupăceanu sînt și ele simboluri complexe ale acestor trei planuri. Tripla semnificație urmărită de romancier e tradusă compozițional prin utilizarea tehnicii contrapunctului, prezent atît la nivelul general al înlănțuirii episoadelor, cît și la acela al dialogului, și mai ales a dialogului interior, care amintește de tehnica unui subtil analist ca Italo Svevo.

Evident, a discuta despre vitalitatea romanului de creație ca manifestare legitimă a unei tendințe interioare a genului, și asta într-un moment cînd literatura e solicitată pentru capacitatea de generalizată și simbolică prezență istorică, este o problemă teoretică cu valabilitate numai pentru stadiul în care se află romanul nostru contemporan.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Poate aceasta reprezintă nota noastră specifică în ansamblul literar sincronic, alături de producția epică a altor literaturi saturate de roman. Nici la noi, după cum am observat, romanul de creație nu este atotcuprinzător și mai ales nu exclude afirmarea viguroasă a nuvelei și povestirii, a prozei lirice și de notație alambicată, confuză, a experienței. Dar în perspectiva evoluției specifice a romanului autohton, dominată inițial de efortul de sincronizare, romanul de creație — roman social și al condiției umane — reprezintă produsul local contemporan al genului. Opera lui Marin Preda, opera unitară de romancier, atît prin ceea ce imaginează artistic, cît și prin tot ceea ce gîndește asupra meseriei sale de scriitor aplicat istoriei actuale, este realizarea tendinței organice de evoluție a genului, sincronizarea fiind pentru el aderarea la conștiința scriitorului de secol XX, care a cunoscut războiul și care posedă într-un grad ascuțit sentimentul responsabilității în fața istoriei.

Astfel, chiar conținutul termenului de sincronizare cunoaște sensibile schimbări. Nu mai e vorba, ca în perioada interbelică, de o sincronizare materială, de pildă — introducerea unui gen nou, romanul, cultivarea lui abundentă dintr-un sentiment al absenței unei valori a literaturii naționale. Luciditatea în ceea ce privește înțelegerea condiției actuale a scriitorului, în accepția sa categorială, iată coeficientul necesar sincronizării pentru momentul de față al literaturii. În acest fel, *presiunea internă* a evoluției tradiționale a genurilor, în speță a romanului, este determinantă. Așa se face că romanul de creație, ca etapă insuficient dezvoltată la noi, își revendică dreptul de afirmare și necesară impunere în momente în care istoria traversează epoci de transformări și schimbări calitative. Așa a fost perioada de după război, a creării socialismului. Abordarea romanului de creație echivalează astfel cu cea mai deplină mărturie a actualității și responsabilității scriitorului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„SPAȚIUL LITERAR" ÎN UNIVERSUL UMAN
— MAURICE BLANCHOT —

MARIN BUCUR

În critica literară franceză post-belică, Maurice Blanchot ocupă astăzi unul din locurile de mare autoritate, necontestate și necombinate cu publicitatea gazetărească și cu moda „direcțiilor" moderne. De formație filozofică, Maurice Blanchot face din discutarea critică a operei de artă o modalitate de expresie nouă, o formă de căutare a absolutului, de conceptualizare prin estetic. Critica, în viziunea ei tradițională, cu toate reușitele obținute în ultimul secol, prin Maurice Blanchot a fost depășită, devenind anacronică în contextul unei arte noi care, după Hölderlin, Mallarmé și Rilke necesita o restructurare de conținut și de metodă pentru a putea obține un dialog real cu capodopera modernă. Cum Braque, Chagall și Picasso nu pot fi interpretați cu procedeele și viziunea estetică a criticii impresioniste care le-a precedat, tot așa în cazul operelor beletristice care au restructurat o viziune artistică despre lume se reclama o critică care să aibă o aparatură teoretică și comprehensiune dialectică apte să poată stabili o cale de înțelegere corespunzătoare. În scrierile sale, precum : *Faux Pas* (1943), *Lautréamont et Sade* (1949), *La Part du Feu* (1949), *l'Espace littéraire* (1955), *le Livre à venir* (1959), Maurice Blanchot, de fapt, nu mai face critică în accepția clasică, ci o filozofie a cunoașterii, a genezii și a finalității operei literare. Structurat pe dialectica hegheliană din *Fenomenologia spiritului*, printr-o perspectivă a filozofiei lui Heidegger, Blanchot supune opera unui rar spectacol de speculație dialectică a antinomiilor, a contradicțiilor de spirit care îi dau durata în timp. Opera de artă intră într-un joc virtual al paradoxurilor dialectice, ca într-un poem filozofic al unui desăvîrșit stilist francez. Ea trece pe rînd de la afirmație la negație, de la etern la neant, de la viață la moarte, de la imediat la abstract, refăcînd întregul circuit posibil al devenirilor. Există la Maurice Blanchot o fascinantă punere în scenă a dialecticii interioare a operei de artă, o rotire a ei pe un circuit propriu, într-un complex fenomenal, în căutarea absolutului.

La Maurice Blanchot schelăria dialectică a operei de artă intră într-o formulă pasionantă de geneză. Opera de artă este o creație umană unică, forma și conținutul determinat de sine. Totul în luptă cu desăvîrșirea, cu

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 265–272, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

obiectivizarea, cu ieşirea din subiectiv, cu rătăcirea spre punctul ei de maximă devenire. „Exerciţiul este al spiritului, puritatea spiritului, punctul pur în care conştiinţa devine o putere reală, închizînd în limitele sale stricte infinitul combinaţiilor sale şi întinderea manoperelor sale". Arta ajunsă aici şi-a atins rangul : „la maîtrisse de l'esprit". Opera de artă este o desăvîrşire a determinatului prin indeterminant, în care „l'esprit devient la certitude d'un forme réalisée, devient ce corps qui est la forme et cette belle forme qui est un beau corps. L'œuvre est l'esprit, et l'esprit est le passage, en l'œuvre, de la suprême indétermination à l'extrême déterminé. Passage unique qui n'est réel que dans l'œuvre, laquelle n'est jamais réelle, jamais achévée". Scrisul a devenit o formă de eliberare, de regăsire, de reechilibrare, de dispariţie calmă în zidirea operei. Poetul nu există decît în faţa poemului, adică în faţa artei. E nevoie de o condiţie de poet pentru a fi apt să scrii poemul. Opera este experienţa de legare de absolut şi de intrare în absolut. Cînd Blanchot afirmă à propos de Kafka şi de menirea sa de a exista numai prin scris că opera de artă este o formă de moarte a scriitorului, citînd cuvintele sale (Écrire pour pouvoir mourir — Mourir pour pouvoir écrire), nu este o afirmaţie dezastruoasă şi apocaliptică decît la o privire superficială. Bineînţeles, Blanchot este cel dintîi care nu agrează imaginea operei triumfătoare faţă de moarte, a ideii unei idolatrii de fiinţe slabe care se hrănesc cu statui şi a unei „eternităţi leneşe de idoli". Visurile de eternitate şi de glorie sînt meschine. Profundul gest în creaţie este de a schimba şi a dispare „pour coopérer à la transformation universelle". Relaţia cu moartea a creatorului este o relaţie a detaşării, a ieşirii din sine, a anulării sale prin opera care trăieşte prin sine, a contopirii cu absolutul. Prin moarte, prin ardere, creatorul, omul există, fiind prin a nu fi.

Opera de artă este un act de dăruire, de sacrificiu uman voluntar, un act de voinţă, un act de libertate. Creaţia fiind libertate, este o căutare de absolut. Opera se crează în această tensiune a spiritului, refractînd „neliniştea propriei sale esenţe". Maurice Blanchot, ridicînd condiţia operei la o stare supremă de întrebare, n-a negat posibilitatea sa unică de a transporta sufletul nostru în absolut. Unii comentatori văd în Blanchot un negativist şi un sumbru. Or, demonstraţia sa nu este imn funebru, şi opera de artă nu este un act din afara umanităţii. Dimpotrivă, ea nu există pur şi simplu, ci este dată cu o putere de sine care salvează umanitatea, pentru că i-a salvat spiritul în cea mai capitală realizare a sa. Nici o formă de activitate omenească n-o poate suplini şi prin aceasta nici s-o concureze, fiind împlinirea sa totală pînă la stadiul de transluciditate. Realul nu s-a anulat, ci din el a rămas esenţa. Creaţia înseamnă detaşare de obiect, trecere calitativă de la „lume" la artă. Ajunsă în sfera idealităţii, opera de artă se află în „negarea" realului prin ireal, adică în saltul de la realitate la imagine. Aici Blanchot defineşte arta ca exprimînd „liniştea lumii, liniştea sau neutralizarea a ceea ce există uzual şi actual în lume, după cum imaginea este absenţa obiectului". Atins acest punct suprem, cuvintele s-au curăţat de înţelesurile lor comune, învelişurile semantice greoaie s-au îndepărtat. Atunci limbajul a rămas umbra cuvîntului de odinioară, un limbaj imaginar şi neutru, „acela în care nimeni nu vorbeşte, murmură neîncetat şi interminabil, căruia trebuie să-i impui liniştea, în fine, să-l poţi asculta". Limbajul se desăvîr-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

șește, dar și dispare. În creație el nu mai este el însuși, ci aparența a ceea ce a dispărut, a obiectului invocat. Este deci imaginarul, neîntreruptul și interminabilul. Acest punct este ambiguitatea. Cuvîntul a redevenit esența. Nu mai vorbește Mallarmé, ci cuvîntul. El e subiect, e ființa cea vie. Această construcție puternică — dar formală — a limbajului ar fi *opera*. Cuvîntul a ajuns, cum spune Malraux, „vocea liniștii", graiul zonei de sus, de unde se contemplă prin idee și unde contigentul și-a oprit imixtiunea. Opera de artă este o desăvîrșire și împlinire, însă prin aceasta ea nu stă pironită trufaș pe vîrful timpului. Învingătoare pînă la punctul maxim, ea este învinsă tocmai de etern. Existînd, ea nu există, durînd, ea moare. Ambiguitatea condiției operei de artă nu constă în neînțelegerea semantică a cuvîntului, ci în dialectica hegheliană a existenței și nonexistenței, a afirmării și a negării. *C'est* este *Evrika* creației, dar nu intangibilul. Eternitatea nu se compune dintr-o infinitate de asemenea acte de prezență, din alei de capodopere. Acest *C'est*, certificat al operei de artă, are din capul locului eternitatea și neantul în sine.

Starea de moarte este o stare voluntară de trăire, dincolo de certitudinea dată, în certitudinea aspirată. Moartea este în detașarea spiritului de sine însuși, „dezvoltarea însăși a spiritului". Pornind de la un poem mallarméian, Blanchot restructurează semnificația *nopții* și a *miezului de noapte* ca forme de întregire a aventurii magice a creatorului. Noaptea înseamnă sfîrșitul, recîștigarea liniștii, prezentul contemplat, după ce el a fost trăit. E simbolul operei, ca în Albert Dürer. Un timp în care prezentul a rămas în urmă, pentru a naște eternitatea. Nu absența este proslăvită, ci conștiința care se contemplă pe sine, starea de luciditate. „Noaptea", creației înseamnă nu domnia imobilului, a „neîntreruptului" și a intermitentului, numai atitudinea morții împlinite, ci „eternul amețitor de a muri" adică de a crea. Opera de artă rămîne mereu o proiectare a ceea ce este dincolo de noi. Ea nu este autobiografie, memoriu și proces-verbal. Ca în Rilke, opera este nu a mea, ci a aspirației mele, a căutării dincolo de imediat și de condițional. Opera ne depășește. Supraviețuirea ei nu iese ca o reacție dintr-o condiție secundară pe lîngă artist. Maurice Blanchot privește opera ca o învingere a limitelor, ca o negare a existenței auxiliare, printr-o existență proprie. Ea înfrînge neantul, golul, îl poate reține, îl susține, îl modelează. „Noi trebuie să fim modelatorii (neantului) și poeții morții noastre". Trebuie să lucrăm în veșnica noastră moarte, modelînd nu clipa, ci spațiul care ne-a adus și care ne lasă. Moartea asociată operei depășește forma comună de comentariu. Ea este marea conștiință de sine a existenței, o durată a vieții, o ascedare către etern, degajare de sine prin coborîrea în profunzimea existenței. „Prin conversiune, spune Blanchot, totul s-a îndreptat către interior". Aceasta înseamnă că însiși noi ne îndreptăm, dar că noi îndreptăm totul, toate lucrurile la care noi luăm parte. Acesta e faptul esențial. Omul este legat de lucruri, se află în mijlocul lor, și dacă el renunță la activitatea sa creatoare și reprezentativă, dacă se retrage în el însuși, aceasta nu este pentru a se debarasa de tot ce nu este al său, umilele și caducele realități, ci pentru a le lua cu el, pentru a le face să participe împreună cu el la acest proces de interiorizare"...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Creaţia este o revenire la geneză, la idee. Ea este salvarea noastră. Omului îi este hărăzită această operă de refugiu în eternitate. Fiecare om, spune Blanchot, este chemat să reînceapă misiunea lui Noe.

Creatorul n-a refuzat universul său pentru a voi să plece în timp. El îşi încarcă pe corabia sa propriul prezent, dar un prezent pe care îl transfigurează pînă ce obţine esenţele. Absenţa din prezent este o etapă de destindere şi de ieşire, pe deasupra a ceea ce este uzură şi măcinare cotidiană. Poemul s-a atins atunci cînd vizibilul s-a transformat în invizibil, cînd eu ca subiect am dispărut în afara mea, cînd apare *cuvîntul*. El posedă mirajul distanţării, ieşirii şi abandonării mele. Acesta este spaţiul poemului, spaţiul orfic. Poezia s-a realizat atunci cînd s-a dobîndit starea de eter. Cuvîntul a dispărut în momentul în care l-am spus. A rămas *limbajul*, care este „profunda inocenţă a inimii omeneşti, prin care aceasta este în putere să descrie, în căderea ei irezistibilă pînă la ruină, o linie pură". Trecerea de la real la ireal, de la imaginar la invizibil, de la particular la general, implică o combustie, un sacrificiu. Maurice Blanchot diseacă această aventură nobilă a operei în „marea ei trecere", ca o linie şi de lumină dar şi de stingere, ca un act de a depăşi timpul nostru, limita strîmtă ce ni s-a dat de către destin. În această moarte, la care consimţim, fiinţa noastră dispărînd, a învins moartea cotidiană, a scăpat de moarte. A muri, înseamnă astfel, „a cufunda totul din timp şi a face din timp un tot, este un extaz al timpului". Demonstraţia lui Maurice Blanchot este un poem al naşterii şi al metamorfozelor creaţiei, pînă ce ea devine stare de imponderabilitate. Arta porneşte de la lucruri, spune el, dar nu ca obiecte de consum ordonate şi catalogate. Punctul ei de plecare este refuzul de a accepta să aleagă. Nu se alege între frumos şi urît. Arta ar fi trădată. Poetul rămîne un organ al totalului, permiţînd tuturor accesul la viziune şi, în intervalul viziunii, la transfigurare. Fiecare lucru devine pentru el „numai un spaţiu, o posibilitate şi mie îmi revine sarcina să-l umplu perfect sau imperfect". El vede în lucruri „profunzimea imediatului şi a indeterminatului", iar ceea ce numeşte punct de plecare este apropierea de acest punct în care nimic nu începe, este un început infinit. Nu fuga de realitate ci o realitate adusă în starea de luciditate, de cristalizare maximă, cînd cuvîntul a redevenit cuvînt, cînd se contemplă şi cînd creatorul zidindu-se pe el a triumfat asupra existenţei efemere, intrînd în Eternitate — moarte şi înviere veşnică, nu zona unde florile nu se usucă niciodată. Spaţiul orfic apare în viziunea lui Blanchot nu ca un refugiu din noi sau ca un dispreţ pentru noi înşine, ca un spaţiu extra- sau suprauman. Ieşirea din mine însumi nu mă înstrăinează de mine atîta încît să nu mă mai recunosc. Faptul că nu eu vorbesc, ci vorbeşte acum *cuvîntul*, nu m-a alterat ci mi-a devenit reprezentativ, a devenit legămînt cu eternul. Orfeu, după Blanchot, comentîndu-l pe Rilke, este cîntecul-formă de durată şi formă de negaţie. „A vorbi poetic şi a dispare aparţin profunzimii aceleiaşi mişcări". Orfeu este un fel de Sisif al concepţiei lui Blanchot. Orfeu căuta originea cîntecului, se identifică cu puterea care îl macină; el nu vorbeşte decît cînd simte apropierea morţii; despărţirea şterge în el falsa atitudine a existenţei sale, îi omoară orice speranţă, din momentul în care nu mai are decît cîntecul, elegia. El simbolizează singurul adevăr şi rămîne singura speranţă, acolo unde a dispărut orice putinţă. Poemul, poezia, este deci raportul omului cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

totul din afara lui. „Poemul — și în el poetul — este această intimitate deschisă către lume, expusă fără rezervă existenței, este lumea, lucrurile și ființa transformate într-una în interior, este intimitatea acestei transformări, mișcare aparent liniștită și dulce, dar care e foarte periculoasă, pentru că cuvîntul atunci cînd atinge intimitatea cea mai profundă, nu numai că încearcă să se debaraseze de orice garanție exterioară, dar se și pune în pericol pe el și se conduce către un punct în care nimic nu poate fi spus, făcut, unde fără încetare totul reîncepe și unde a dispare este o sarcină fără sfîrșit".

Poemul este starea de extaz asupra universului, de viziune a absolutului, cu puterea magică de a face din eternitate o stare intimă. Cu ajutorul artei, Orfeu coboară la Euridice. Ea sparge noaptea, destinul. Euridice este punctul extrem pe care îl poate atinge arta, dar care prin atingere este mortal. Orfeu are puterea artei de a ajunge pînă acolo. Este esența. Orfeu a putut totul, în afară de a privi soarele. Apropierea îl îndepărtează. Orfeu este cîntecul. El nu există decît cîntînd. Viața sa nu iese din cîntec. Toată puterea lui asupra lui Euridice se află în cîntec, în tînguire. El vrea însă să epuizeze interminabilul, infinitul. A scrie, spune Blanchot, e a avea privirea lui Orfeu, o privire care lovește în legea destinului, este neliniștea cîntecului. Dar gestul lui Orfeu se bizuie pe puterea artei. Inspirația este dorința faustică de cunoaștere. Arta, după Blanchot, este o stare de tensiune a neliniștii pînă la un asemenea grad încît pare o mare liniște. Privirea lui Orfeu este „momentul extrem al libertății", gestul total de nesupunere, de neliniște și de autoritate independentă față de legile destinului. Coborînd în Infern, Orfeu caută originea cîntecului său. E un gest eroic, un gest de învins și de învingător. Arta nu l-a contopit cu infinitul, cu necuprinsul. Orfeu se uită ca o Minervă rezemată pe scut. Învinsă și învingătoare, măreață și tristă. Opera s-a realizat, dar în același timp s-a și difuzat. Ea este tot una cu Orfeu, dar este în același timp și o forță mai puternică decît el. Opera apare din aspirație și se menține prin comunicație. Glorificarea actului creator ia proporția nașterii unui nou univers. Opera de artă trece prin cele șase zile ale genezei sale demiurgice, colosale și abisale. Maurice Blanchot n-a scris un tratat de estetică universitară pe puncte și pe categorii estetice. Dintre acestea există foarte multe pînă astăzi. El prezintă un eseu liber despre dialectica alcătuirii și devenirii operei. E un fel de „tratat" „al descompunerii" operei prin vărsarea ei în infinit, cucerind ceea ce el spunea altă dată, totul din timp și timpul din tot. Opera conține sfîrșitul a tot ceea ce are început, dar prin această negare ea dovedește că a existat. Maurice Blanchot scrie un poem al esteticii operei de artă ca o sinteză a creației secolului nostru. Argumentele sale sînt fie scrierile, fie mărturiile autobiografice ale lui Novalis, Hölderlin, Rilke, Mallarmé, Kafka, Proust, Hofmansthal, René Char, André Breton.

Maurice Blanchot compune una dintre cele mai fără egal drame ale procesului de plăsmuire a operei și face o adevărată și unică filozofie a operei. Ea e metafizica lumii moderne, ieșită din dorința umană de absolut, din esența orfeică a vieții noastre. Apare, cu Blanchot, un adevărat mit al creației, o ontogeneză a operei. Nașterea și realizarea operei aparțin căii deschise a Omului către eternitate, către absolut și infinit.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Omul, numai, cutează această cale. Creatorul trăiește exaltarea căutării, exaltarea comunicării, într-o ecuație în care lui nu-i este dat nici să înceapă și nici să termine. Drama existențială a operei e că ea cutează să să se afirme la infinit între două limanuri care nu se dobîndesc niciodată. Opera apare pentru a umple acest spațiu, a-l hrăni cu existența noastră. Ea neagă și este negată, împlinirea ei e și dispariție, dar *opera* se realizează la infinit, fiind o aspirație umană spre eliberare a ființei sale, spre o libertate care în negare și fiind negată spune *da*, adică afirmă că există și aceasta este totul. Existînd, opera a rămas mesagerul nostru în timp, ne reprezintă într-o mișcare pe spirală proprie. Maurice Blanchot nu neagă existența operei ci acel paradis calm al unei seninătăți în care s-ar păstra încoronate la nesfîrșit capodoperele. Opera este totul, dar prin aceasta ea nu este. Ea pretinde a fi mereu un început, deci a fi istorie, posibilitate, dar ea „este întotdeauna anterioară oricărui început". Ea varsă lumina și adevărul, lasă dîra de viață, apoi se închide în ea însăși, indiferentă și străină unui adevăr ce părea al ei, îl neagă. Ea nu calchiază pe ceea ce s-a extras din ea, nu se consumă, am zice, în noi. Opera nu lasă să se revele totul. Deschiderea ei către lume este nelimitată, dar adevărul ei e absolut, nu rămîne înțepenit la un prezent. Prezentul, momentul, se pot identifica într-o operă, opera însă nu se identifică cu prezentul. De unde faptul de a apărea „totdeauna originală și pentru toate momentele de început", „totdeauna nouă", „mirajul adevărului inaccesibil al viitorului, ea reînnoiește acest «acum» pe care pare să-l inițieze, să-l facă mai actual, și, în fine, ea este foarte veche, cumplit de veche, ceea ce se pierde în noaptea timpului fiind originea care totdeauna ne precede și care este totdeauna dată înaintea noastră". Nu poetul, creatorul, interesează, ci opera. Există o condiție anterioară poetică, creatorul este spărtura prin care se revarsă lava. „Poetul nu există decît în mod poetic, ca posibilitate a poemului și atît. Existența sa nu supraviețuiește operei. El e mort. Opera este personalitatea. Creatorul nu are nici o putere asupra operei, „este deposedat de ea, așa cum, în ea, el este deposedat de sine". Opera este puterea geniului uman care își depășește creatorul, devine ea însăși absolutul. Ea se naște nu ca un auxiliar de a fi ci ca o ființă care se deposedează de contingent și se asigură de o existență dialectică tulburătoare.

Nu numai primatul ci și singularitatea și unicitatea operei le afirmă Maurice Blanchot. Opera rămîne ea însăși atunci cînd a fost eliberată de obișnuitele circumstanțe pregătite de studii de ordin istoric, biografic, anecdotic. Atunci ea este impersonală, anonimă, dar nu inumană. Maurice Blanchot afirmă că arta este „prezența omului în el însuși" și că arta se definește „în măsura în care artistul *reprezintă* omul care nu este numai artist. Nivelul uman al creației implicat noțional în operă rămîne în starea lui de absolut, de transluciditate. Opera este absolutul. Cînd acesta tinde să ia forma istoriei, opera a încetat. Ea există cît timp poate satisface nevoia de absolut. Arta semnifică omul, nu-l copiază, nu e legenda și aventura lui, dar din momentul în care istoria îi realizează absolutul, arta își pierde conținutul, nu mai e capabilă să satisfacă nevoia de absolut. „Tot ceea ce avea în mod autentic adevărat și viu aparține acum lumii și activității reale în lume". Activitatea umană, chiar și cea artistică, satisface istoria; opera, prin definiția ei, o neagă, închizîndu-se pro-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tector „în afirmarea unei suveranități interioare : aceea care nu acceptă nici o lege și repudiază orice putere". Ea arde în solitudinea ei sacră, în idealitatea ei. E Albatrosul lui Baudelaire și Luceafărul lui Eminescu. Arta este pasiunea, arderea, viața care refuză coasocierea adică subordonarea. Problema artei, cînd istoria primează și este satisfăcută de înflorirea civilizației tehnice, nu este o treabă a trecutului, pentru că omul nu încetează de a fi om, încîntat de „transformarea umanistă" a istoriei. Zeii au dispărut, au dispărut epocile umile, au dispărut, prin realizare, idealuri seculare, dar arta, opera nu și-a pierdut obiectul. Istoria nu i-a expropriat universul. Maurice Blanchot spunea mai înainte că opera se realizează atunci cînd ea se întreabă și cînd „a devenit neliniștită de propria sa esență". Acum opera există pentru că omului îi e necesară „să devină propria sa prezență". „Ceea ce el vrea să afirme, este arta". Mi se pare a fi una din afirmațiile și din concluziile mari ale gîndirii estetice a lui Blanchot. Arta apare ca o necesitate de păstrare și de asigurare a fondului nostru uman, refugiul și regăsirea după fuga din labirintul mașinilor și al civilizației materiale de saturație. Poetul trebuie să-și reia locul ce i l-a uzurpat literatul, profesionistul. Nevoia de operă este o nevoie de absolut, de detașare. Ea este salvarea noastră. Opera este absolutul aspirat de creație. Ea apare nu ca să nege istoria, ci ca s-o salveze în eternitate. În acest sens se poate doar vorbi de negație. Maurice Blanchot spune la un moment dat, printr-un paradox, că opera „nu este un simplu obiect de studiu și de interes, produs printre alte produse". Istoria nu se confundă cu opera, dar face din operă un obiect de care se preocupă. Și totuși, continuă autorul *Spațiului literar*, opera este istorie, este un eveniment, eveniment chiar istoric și aceasta e posibil pentru că cea mai mare dorință a ei este să contribuie cu toată puterea la cuvîntul *început*" (*subl. n. M. B.*). Dar în măsura în care vitalitatea ei reînnoiește la nesfîrșit energia de a fi pentru totdeauna un veșnic început — ea trădează istoria. Opera pretinde a i se oferi istoriei cu *inițiativa și cu posibilitatea unui punct de plecare*, fiind mereu înainte de orice început, și părînd mereu încheiată. Opera se sudează pe un sistem dialectic de negații reciproce și foarte cu greu se mai poate găsi o a doua demonstrație atît de mobilă logic și intelectual ca în paginile lui Blanchot despre existența dialectică a operei, construită în întregime pe o negație, adică pe o afirmație inițială, completînd metafora lui Réné Char despre *exaltanta alianță a contrariilor*, condiție a existenței operei. „Dialectica mutației de la *da* la *nu*, de la început la sfîrșit, într-o veșnică negare, e un plan dialectic al existenței. Orice element trece în contrariul său. Finalitatea în început și începutul într-o finalitate deja a primului moment..., începutul și sfîrșitul, sînt evenimente ale lumii care reflectă firește viața și moartea" [1].

Maurice Blanchot trăiește această demonică împerechere a contrariilor, a căror unitate și rupere asigură eternitatea și moartea operei. Nefiind o unitate amorțită a unui timp de repaos, ea se definește ca „intimitatea și violența mișcărilor contrarii care nu se împacă niciodată și care nu se calmează niciodată, cel puțin cît opera este operă". Este o luptă de obscur și de claritate, de zi și de noapte, de „lumină care strălucește asupra obscurului, care este strălucitoare de această obscuri-

[1] Jean Pfeiffer, *La Passion de l'imaginaire*. *Critique*, 1966, p. 570 – 578.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tate devenită aparentă", de închidere a ceea ce voia să revele, de deschis-închis. Opera singură păstrează taina destăinuirii şi comunicării. Ea nu se poate copia şi împrumuta. Există în pledoaria lui Blanchot o dramă a existenţei interioare a artei rămasă singură să asigure omului nevoia de absolut. Arta a avut un limbaj al zeilor, dar ei nu mai sînt, a avut un limbaj al dispariţiei lor, apoi al uitării acestei dispariţii. Opera nu înlocuieşte un paradis pierdut al omului, ci îi susţine nevoia de absolut. Murind zeii a crescut misterul nopţii, fără a se aşterne o noapte polară. Poetul n-a rămas un mort. Moartea zeilor ne-a lăsat mai liberi, spre a ne privi pe noi înşine, spre a ne întreba pe noi în locul zeilor. Aceasta este starea de dramatică singurătate a omului. Abisul este o coborire pentru a se căuta pe el, nu o cădere din neputinţă. Abisul, spune Blanchot, este hărăzit muritorilor, însă abisul nu este numai abisul pustiu ci şi „profunzimea nudă (sauvage) şi veşnic vie, de care zeii sînt feriţi şi de care zeii se feresc" şi pe care ei n-o pot pătrunde. Blanchot, într-un magnific poem filozofic şi eseistic asupra artei şi poeziei ca sublimul ei, descrie această orbită de maximă ascensiune spre lumină a spiritului creator aspirant la arderea totală, pînă ce materia a devenit incandescentă şi din lumină rămîne o floare, însemnul creatorului că atîta este proporţia unui astru care arde şi care dispare în liniştea zborului. Puritate şi gratuitate, gigantesc şi fragil, translucid şi obscur, poemul este triumful omului, creaţia sa într-un univers în care se crede singur.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VIRGIL CARIANOPOL

DORINA GRĂSOIU

Un destin poetic ciudat face ca o întreagă istorie a unei epoci literare să se comprime în creaţia unui singur artist. Tumultuoasa perioadă dintre cele două războaie mondiale e concentrată şi, evident, nuanţată propriu, în poezia lui Virgil Carianopol.

Poetul debutează în 1931 în cea mai autentică manieră tradiţionalistă, *Flori de spini*, care nu anunţa prin nimic evoluţia sa ulterioară. Îndrăzneală şi neconformism, teribilism şi bravadă — acestea sînt epitetele ce pot defini următoarele sale volume de versuri: *Virgil Carianopol* (1933) şi *Un ocean, o frunte în exil* (1934), unde cultiva o poezie suprarealistă, afiliindu-se poeţilor avangardişti.

Citită tîrziu, dar receptată cu mare acuitate, poezia lui Tudor Arghezi va constitui un prag de care poetul se va izbi mereu, fără să-l poată trece niciodată. În *Scrisori pentru plante* (1936), *Carte pentru domniţe* (1937), *Frunzişul toamnei mele* (1938), influenţa argheziană e copleşitoare, nereuşindu-se o depăşire a ei.

În *Istoria literaturii române...*, G. Călinescu îl plasează pe V. Carianopol între „eseninişti" şi nu fără motiv. Apropiat temperamental, dar mai ales prin destin, de Esenin, autorul *Florilor de spini* va scrie şi el o *Scrisoare către mama*, intitulată *Rugăciune de fum*, sau va slăvi figura poetului preferat în poezia *Esenin*.

Ultimul volum, *Cîntece de amurg* (1969), completează tabloul unei epoci literare apuse, prin timbrul blagian pe care versurile sale îl capătă aici. Poet de o rară sensibilitate, V. Carianopol se individualizează printr-un lirism duios, o notă nostalgică de resemnare, rămînînd acelaşi visător trist care, „fie ce-o fi, dar visele nu le-aruncă".

Modest şi sfios, el nu se vrea profetul mulţimilor, „alesul" hărăzit de zei veşniciei:

„Eu nu sînt profetul care să moară pe cruce,
Nu am ce să spun, nu am unde mă-duce".

(*Însemnare*)

REV. IST. TEORIE LIT., T. 10, NR. 2, P. 273-278, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau :

„Știu, eu nu sînt chemat
Cu morile de vînt să mă bat.
Cîntecele mele
Nu pot arăta nici frumusețea unei stele.
Vorbele de-acum
Degeaba aleargă despletite pe drum.
Eu nu sînt omul care să aștepte în ploi,
Nu sînt Cristosul generației noi".
(*Însemnări dintr-o toamnă*)

Neavînd „nimic zeiesc", poetul stoarce cu greu un dram de nemurire poeziei, „pentru ca murind să viețuiască" :

„Cum te tocmești cu mine, poezie,
Pe cîte-un vers de seamă sau cuvînt,
Pe care-l furi și tu din veșnicie,
Și vii să-l vinzi în taină pe pămînt.
Vrei sînge, viață, nopți de neodihnă
Și subțirimi de inimă și har,
Nu lași să-ți scape nici un pic de tihnă,
Nu dai degeaba, un cuvînt măcar.
(*Poeziei*)

Versurile lui V. Carianopol nu se declamă, glasul său nu e tunător, ci coboară la șoaptă. Obsedat de amintiri, va trăi în trecut și prin trecut :

„Nu mai sîntem noi,
amintiri imense, singure, corăbii,
chipuri trecute peste frunte ca un abur,
tristeți, zi caldă culcată cu vagabonzii lîngă garduri.
Amintește-ți,
minune răsărită în pămîntul din obraz,
minune prefăcută în plugar
și apoi liberată,
Să fi fost oare vedenie
ziua scăpată din hamuri cu sulițarii zăpezii"?
(*Lelia*)

Nostalgia copilăriei revine obsedantă, prin sentimentul tragic al neputinței regăsirii :

„Ah ! copilărie cu pantalonii
sfîșiați de cîini,
unde este vacanța care în fiecare toamnă
se prefăcea într-o pasăre călătoare?"
(*Unde este acel bătrîn povățuitor?*)

sau :

„Mamă,
Copilul de ieri unde este,
Unde sînt zînele din poveste?"
(*Însemnări dintr-o toamnă*, II)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În multe poezii, locul natal e invocat cu-n patetism ce, fără îndoială, ar fi dus la o idilizare neavenită dacă luciditatea, care dublează curios pe acest visător poet, n-ar creiona tablouri de un trist adevăr :

„Am venit să-mi văd iar locurile și să-mi aduc aminte
De anii risipiți pe aici cu mult înainte.
Mă îmbrac țărănește și joc lîngă fete în horă,
Seara, mă îmbăt de negură și dimineața de auroră.
. . . . . .
Citeodată,, mă duc și pe la frați, sînt oameni cu gînduri mici,
Bănuiesc că am venit să rămîn pentru totdeauna aici.
. . . . . .
Și cînd le spun așa, întristat, c-o să plec iar și-o să le las lor tot pămîntul,
Îmi cad în genunchi și aruncă atîta țuică, de parcă ar voi să îmbete și vîntul".

(*Printre-ai mei*)

Un sentiment copleșitor și întotdeauna același la Carianopol este cel al singurătății : al singurătății omului printre oameni :

„Dar nu era nimeni împrejurul meu, nimeni nu
avea să-mi spună nimic,
doar stîncile dau roată deasupra
croncănind fometoase".

(*Amintire limpede*)

sau :

„Iată-mă singur, iată-mă așa cum am dorit,
Fără drum, fără întoarceri, fără popas,
Nimeni nu m-a cunoscut, nimeni nu m-a iubit,
Nimeni nu știe unde sînt sau unde-am rămas"

(*Semn*)

Singurătatea naște întrebări grave, rostite cu teama că vor rămîne fără răspuns :

„De cîte ori
nu m-am suit pe grămezile de cărbuni
ale nopții și, privind
depărtarea, m-am întrebat cine sînt".

(*Eu acesta ca și alții*)

Prin metafore de mare lirism, poetul răspunde șovăind :

„Cine știe, poate sînt piatra binefăcătoare care
ucide, poate sînt degetul răsfoind ultimele file
ale salcîmilor sau cuvintele scoase ca o fîneață
proaspătă din gura dimineții".

(*Eu acesta ca și alții*)

În această singurătate nu există nici o certitudine ; nici chiar chipul drag al iubitei nu pare altceva decît o himeră :

„Minune, nu cumva ai fost cu totul și cu totul de aur?
Nu cumva ai fost numai o lumină, un duh bun,
Care n-a existat, dar care trăiește în fiecare nebun?"

(*Nu cumva ai fost lumină?*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau :

„Știu că degeaba strig, știu că degeaba muncesc,
Dar trebuie să fii, trebuie să te născocesc".
(*Fruntea ta am mai cîntat-o*)

O singură umbră revine halucinant, străină și de neînțeles, un alter ego trist și îndepărtat :

„Mereu însă, de cîte ori vreau să-l am mai aproape,
Las oglinda în brațe să mă cuprindă.
Atunci îl văd, dar în loc să vorbească,
Plînge, ca un străin, dincolo de oglindă".
(*Prietenul*)

Există la Carianopol tentația evadării din cercul său închis, fiind fascinat de mirajul depărtărilor :

„Plecase caravana iarăși,
Purtînd în sîntul ei argint,
Cu străluciri purtate parcă,
Din ochii celora ce mînt".
(*Caravana*)

sau :

„Aș vrea să plec și m-aș mai duce !
Cu cîte plecări nu mi-am făcut pieptul cruce".
(*Însemnări*)

Gestul rămîne însă fără finalitate :

„Dar unde să mă mai duc cu pămîntul meu în
spate, ca o silabă în gură?
Unde să scriu o plecare fericită,
undeva în larg, o patrie
intrată în crăpăturile frunții ca un greier?"
(*Ultima plecare*)

Înclinat spre meditație, Carianopol își pune și el marile întrebări asupra existenței. Familiarizat de tînăr cu gîndul morții, poetul nu va fi preocupat de moarte ca extincție a universului, ci ca dispariție a individului. Atitudinea sa în fața acestui ultim prag este de fiecare dată alta, începînd cu gînduri de sinucigaș :

„Într-o zi, ca într-o amintire veche,
Ai să auzi și de mine
Că mi-a pus revolverul, o garoafă la ureche".
(*Elegie*)

împăcîndu-se greu cu ideea morții :

„Tăceți, să nu audă apa
Că-i tulburăm tăcerea sfîntă,
Voi nu știți cît de bună-i apa

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi cît de turburată cîntă.
Ea-i singurul mormînt la care
Nu vine nimenea cu flori.
Tăceţi,
E-aşa de greu în viaţă
Să uiţi că trebuie să mori"

(*Să nu ne-audă apa*)

şi sfîrşind prin a o aştepta, văzînd în somn o pregătire lentă a stingerii definitive :

„Mă-nvăţ cu moartea care va să vie,
Cu liniştea şi-ncremenirea mea,
Ca ucenicul ce-şi învaţă rostul,
Aşa, ca steaua cu lumina sa.
În fiecare seară-mi fac mormîntul,
Sting stelele în el, cu oasele zdrobite,
Şi trag ţărîna plapumii pe mine".

(*Somn*)

Un sentiment de milă creştinească îi înfioară versul la gîndul morţii fiinţelor dragi :

„Cerule, mama Cristina pleacă spre tine.
E oarbă, nu ştie pe unde vine,
Zbătîndu-se prin noapte şi ceaţă,
De aseară caută un loc pe unde să iasă din viaţă.
. . . . . .
E fără puteri, toate puterile
Le lasă aici, cu speranţele şi durerile,
Nu ia cu ea decît nişte flori puse în poale,
Pleacă în lume, cu picioarele goale..."

(*Rugăminte pentru Mama Cristina*)

Trăind sub semnul implacabil al dispariţiei, Carianopol cunoaşte o singură coordonată vitală : timpul. Trecerea lui îi provoacă o nemaipomenită panică, îndemnîndu-l la bilanţuri tragice :

„Tot n-am ajuns pînă la capăt, tot mai este.
Din an în an, trec ca din casă-n casă,
Acelaşi fără loc, aceeaşi umbră,
Cu aceeaşi oboseală ce m-apasă".

(*Frunzişul vremii mele*)

Timpul nu aduce poetului împlinirea, ci-l apropie doar de un cimitir al iluziilor care cîndva părea depărtat :

„Cimitirul, mi se pare,
Nu mai e în depărtare.
Cît era de depărtat,
Vremea l-a apropiat".

(*Însemnare de acasă*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Unic erou al aventurii sale lirice, Carianopol va izbuti să spargă carcera propriului eu, inima rămînîndu-i „tot a celor mulți". Suferința umană îi stoarce accente de duioșie :

„Doamne, Doamne, era aici în sat
O fată cu sufletul ca laptele de curat,
O fată cu mîinile de vis,
Cu obrazul ca hîrtia de scris.
. . . . . .
Săraca, într-o zi avea fața supță,
Tremura într-o rochiță ruptă...
I s-a făcut milă cerului de ea
Și a trimis toamna s-o ia..."

(*Rugăciune*)

Avînd vocația marilor înfrînți și intuindu-și-o fără greș, poetul încearcă o revoltă, voindu-se nepăsător în fața unui destin neînduplecat :

„Nu-mi pasă c-o să cad odată,
Arzînd, din înălțimi în gol.
Voi cade ca o stea curată,
Nu ca un bulgăr de nămol.
Cunosc din flăcări că pojarul
M-o mistui și voi cădea.
Cunosc că mă va arde jarul.
Dar este fericirea mea".

(*Eu*)

Dar lupta e inegală și, obosit, poetul se va resemna, cerînd îndurare vieții :

„Ajunge ! Prea ești tare. Puterea mea se pleacă.
Nu mi-ai lăsat din toate nimic nejefuit
. . . . . .
Nu mă lovi. Așteaptă. Fii astăzi măcar bună
Cînd mă aplec la tine asemeni unui domn.
Se face frig în suflet. E seară. Suflă-n lună.
Am obosit. E iarnă, e vremea și mi-e somn".

(*Vieții*)

Învins, artistul își va spune cu o nemărginită tristețe :

„Nu ți-a fost dat, Virgil Carianopol, nici ție,
Nodul gordian al veșniciei să-l tai".

(*Scrisoare către celălalt eu*)

Însă marea vină de a crede pînă la sfîrșit în nemurire trebuie pedepsită. Aruncînd blestemul uitării asupra sa, poetul își scrie singur epitaful pe cripta mormîntului literar :

„Aici zace Virgil Carianopol, fecior de țărani,
Un nebun care a cheltuit vieții mulți ani.
Nu-l plîngeți, lăsați vremea să-l ningă,
Prea a crezut pînă la sfîrșit c-o să-nvingă".

(*Epitaf*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

NICHITA STĂNESCU

SIMION BĂRBULESCU

Autor pînă acum a zece volume de versuri, Nichita Stănescu este aproape în unanimitate apreciat de critica literară ca reprezentant al noii generații care s-a afirmat după apariția lui Labiș, primul care a reușit să se descătușeze rapid de influența acestuia, marcantă în operele unora dintre colegii săi.

Încă de la primul volum, *Sensul iubirii*, apărut în 1960, Nichita Stănescu propune o nouă viziune a lumii, încercînd descifrarea unor semnificații misterioase ale cosmosului, semnalarea unor sensuri nebănuite ale vieții. Se presimte de pe acum la Nichita Stănescu o penetrație a straniului dantesc, în imagini terifiante, de apocalips. Imaginea poetică devine cosmică, iar dezastrele lumii iau — în concepția sa — proporții de cataclism universal.

Dintre cele trei lumi posibile, îl atrage cea a cerului. Poetul cultivă o etică astrală, care nu poate să fie apreciată drept o evaziune romantică, ci mai de grabă ambiție cosmică. Sînt surprinse în poezia sa ecouri selenare, corespondențe misterioase dintre elemente, poetul aflîndu-se într-o continuă mirare în fața cosmosului, conceput în sens originar. Natura terestră e concepută ca *mater*, lîngă care încearcă miracolul trezirii și încîntării audio-muzicale. Înrudirea cu romantismul eminescian, dar și cu hermetismul barbian este evidentă. Arta lui poetică — în această etapă — include, ca și la Barbu, necesitatea unei transfigurări de al doilea grad, ca *un vis în vis*... Poezia ar avea menirea de a transforma piatra, dăruind-o cu *fragedă meninge*. Surprinzător — în primul volum — este și sentimentul luciferic al dăinuirii orgolioase, poetul adăogînd firul vieții la *dunga arcuită / a timpului ce mișcă pămîntul pe orbită*.

În cel de-al doilea volum, *O viziune a sentimentelor*, apărut în 1964, motivul ascensional devine tiranic, obsedant. De la contemplare se face saltul spre lumile de sus, prin gestul ritualic, invers celui dantesc, orientat spre lumile de jos ale infernului. Aspirația ascensională dobîndește contururi artistice prin recurgerea la motivul oniric al plutirii, al planării, al zborului — posibil doar în mediu aerian. *Aerul* devine, ca și la Anaximene, principiul unic din care decurg și spre care se întorc toate. Ideea

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 279–285, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înălțării, structurată etic, tradusă în planul ficțiunii prin imaginea onirică a plutirii, a zborului aerian este una dintre componentele funciare ale universului liric al lui Nichita Stănescu. Iubirea însăși — miracol al vieții, altă etică a poeziei sale — e concepută ca dans cosmic. Ora întîlnirii are loc ritualic, înainte de răsăritul soarelui, *cînd stelele / rostogolindu-se se-nclină într-o parte.* Viața este interpretată artistic, fie ca un stîlp vertical (coloană infinită brâncușiană), sprijinind bolțile cerului cu soarele-n mijloc, fie ca o alergare neistovită spre moarte, ca o trecere *dintr-o boltă în alta, / dintr-un cer în alt cer...*

Alături de *aer*, un alt concept susținător al concepției sale e *timpul*, interpretat de poet ca matrice a libertății, ca plasmă a vieții. *Dreptul la timp* — titlul celui de-al treilea volum, apărut în 1965, semnifică dreptul la viață, la libertate și demnitate, la năzuința spre bine, adevăr și frumos, dreptul de a încerca îndoirea luminii... Cu acest volum, poetul face trecerea de la poezia strigătului absurd al sentimentului exteriorizat printr-o magie a limbajului nemaiîntîlnită la nici unul dintre colegii de generație, de la poezia sensurilor intime cuprinse în obiecte ale lumii celeste ce i se oferă spre contemplare, dar și ca aspirație etică realizată estetic prin motivul zborului în sus — la o poezie reflexivă, poezie a conștiinței de sine. În termenii filozofiei hegeliene, vom spune că poezia lui Nichita Stănescu face acum saltul de la percepția sensibilă (*das Sinnliche*), la reflexiune (*das Nachdenken*), la conștiința de sine (*das Selbtsbewusstsein*). Ajuns aici, poetul pare a crede — la fel ca și Croce — că nu poezia ia naștere din filozofie, ci aceasta — din sînul poeziei: *matre pulchra filia pulchrior...*

Tonul elegiac-reflexiv devine dominantă psihică și estetică în cel de-al patrulea volum, intitulat laconic: *11 elegii*, apărut în 1966. Conceptelor de *aer* și *timp* li se adaugă acum cel al *sinelui* hegelian. E bine să facem precizarea că pentru înțelegerea universului liric pe care ni-l propune poetul, va fi nevoie de permanente referințe la filozofia lui Hegel, care înseamnă pentru Nichita Stănescu cel puțin tot atîta cît au însemnat, la timpul lor, filozofia lui Schopenhauer pentru Eminescu, filozofia lui Husserl și Heidegger pentru Sartre sau — ca să luăm un exemplu și din artă — ceea ce a însemnat filozofia lui Teilhard du Chardin pentru Salvator Dali.

Se pune întrebarea: nu dăunează realizării artistice încorporarea conceptelor filozofice în poezie, în artă? Răspunsul ar avea nevoie de o lungă argumentare, de un istoric, care ne-ar îndepărta însă prea mult de fondul problemei noastre. Credem mai nimerit să trimitem pe cititor la una dintre lucrările serioase care discută exhaustiv această chestiune: e vorba de cartea *Filozofie și poezie*, a lui Tudor Vianu, ale cărei concluzii ni le-am însușit și noi. Aici, vom răspunde pe scurt, arătînd că există o întreagă literatură de idei, ilustrată prin capodopere ale literaturii universale, în care conceptele și ideile abstracte sînt încorporate în imaginea artistică, încadrate în intuiția fundamentală a creatorului. Aceste idei rămîn simple abstracțiuni doar atunci cînd sînt desprinse din context. Adevărata poezie a avut însă totdeauna implicate idei filozofice transformate în forme de viață, adică în ceea ce Volkelt numea sugestiv experiențe ale autorului (*gefühlsmässige Erlebnisse*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Despre *sinele în sine*, (*spiritul absolut*, existent înaintea *naturii*), Hegel spune că face parte din lumea esenţelor. Spre această lume tind deopotrivă atît filozofia, cît şi poezia, deoarece atît una cît şi alta au un obiect comun, aparţinînd sferei absolute a spiritului. Între realitatea empirică şi cea estetică, poetul optează pentru cea de-a doua, năzuind s-o atingă prin *zborul în sus*, fără să rupă — ca om — contactele cu empiricul, cu efemerul, în care îşi învăluie adesea grăuntele de etern. Nichita Stănescu recunoaşte pe planul artei identitatea constatată de Hegel pe plan filozofic dintre existenţă şi gîndire, fără să despartă esenţa de fenomen, considerînd că baza tuturor fenomenelor e spiritul universal, raţional, logic, *El Nenumitul*, pe care îl examinează din punctul de vedere al dialecticii imaginii. Atributele acestuia constau în aceea că *începe cu sine şi sfîrşeşte / cu sine. / / Nu-l vesteşte nici o aură, nu-l / urmează nici o coadă de cometă.* Conţinutul hegelian, devenit experienţă afectivă a creatorului, este turnat în versuri cu cadenţă şi factură de verset : *Din el nu străbate în afară / nimic* ; */ de aceea nu are chip şi nici formă.* Pînă aici versurile se menţin în cadrul conceptului logic. Ca poet, Nichita Stănescu simte însă nevoia unei materializări cu aparenţă de paradox, atunci cînd recurge totuşi la o asemănare *întrucîtva cu sfera* — această imagine geometrică fiind echivalentul artistic cel mai potrivit al Ideei absolute, adică individualul concret ce poate sugera generalul. Iată deci cum ideile hegeliene pot deveni — prin intermediul poeziei — adevăruri ale inimii, ca în versurile următoare : *El este înlăuntru desăvîrşit, / şi, / deşi fără margini, e profund / limitat. / Dar de văzut nu se vede.* De aici şi nota profund elegiacă. Este vorba de o tristeţe gnoseologică, tristeţe că ilimitatul (conceput artistic ca o sferă) se opune surprinderii prin imagine.

În alte elegii, poetul exprimă tristeţea zeificării, izvorîte din spaima singurătăţii în absolut (*Elegia a doua*), precum şi tristeţea de a nu reţine curgerea eternă, decît prin contopirea, identificarea cu acest proces pînă într-atît încît să devii tu însuţi curgere (*A treia elegie*), dar şi tristeţea scindării lumii, dualitatea dintre visceral şi real (*Elegia a patra*). *Elegia a opta*, *Hiperboreeana* aminteşte oarecum de *Floarea albastră* a lui Eminescu. La Nichita Stănescu însă, codrul e înlocuit cu Nordul îngheţat, cu oceanul nesfîrşit. Iubita eminesciană devine, în elegia lui Nichita Stănescu, Nenumita, adică *Ea* — perechea dialectică a lui *El* şi poate obiectivarea acestuia. *Ea* seamănă însă foarte bine cu Cezara, fiind la fel de întreprinzătoare ca şi aceasta. Hiperboreea nu este altceva decît echivalentul boreal al insulei lui Euthanasius, care exercită asupra cuplului erotic o atracţie tiranică : *Aş vrea să fugim în Hiperboreea / şi să te nasc viu, / asemenea cerboaicei pe zăpadă... / / (...) La frig cu noi şi la gheaţă! / Îmi voi dezbrăca trupul / şi voi plonja în ape, cu sufletul neapărat, / luîndu-şi drept limită, animalele mării.* În *Omul fantă*, tristeţea existenţei e redată în termenii filozofiei existenţialiste (probabil o contaminare !) nimbată de amărăciunea sarcasmului : *Totul e lipsit de tot; / pîntecul de pîntec; / respiraţia de respiraţie, / retina de retină* — constatare menită a-i perturba echilibrul existenţial : *Dar eu sînt bolnav. Sînt bolnav / de ceva între auz şi vedere, / de un fel de ochi, de un fel de ureche / neinventată de ere* — ceea ce este cu totul altceva decît dezechilibrul biologic din *Rada* arghezian (*Sînt bolnav de miresme. / Sînt bolnav de cîntece, mamă!*), Nichita Stănescu fiind mai aproape de viziunea eminesciană : *Iată-mă,*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

stau întins peste pietre și gem, / organele-s sfărîmate, maestrul / ah, e nebun, căci el suferă / de întreg universul. / Sînt bolnav nu de cîntece, / ci de ferestre sparte, / de numărul unu sînt bolnav, / că nu se mai poate împarte (*Elegia a zecea — Sînt*). Scăparea există totuși; poezia lui Nichita Stănescu nu se înfundă în mlaștina disperării existențialiste; ea oferă o soluție etico-estetică, în *A unsprezecea elegie*, cu care se încheie volumul: *A fi înlăuntrul fenomenelor mereu / înlăuntrul fenomenelor. / / A fi sămînță și a te sprijini / de propriul pămînt...*

Prin ciclul inedit: *Obiecte cosmice*, inclus în volumul antologic *Alfa* (1967), poetul reia motivul fundamental al întregii sale creații poetice — e vorba de motivul ascensiunii ideatice, împletindu-l cu motivul thanatic — ocolit pînă acum de poezia lui Nichita Stănescu. Astfel, existența se desfășoară în *interiorul unui sarcofag*. Morții ar avea și ei o viață a lor, care-i apare poetului asemenea unui spectacol grotesc, cu dialoguri subterestre — ca la Dante. Obiectul contemplării devine acum lumea din lăuntru — *peisajul interior*, căzînd sub incidența ireversibilității, a curgerii heracliteice... În *Oul și sfera* (1967), poetul rămîne în continuare obsedat de structuri aeriene; imaginile sale contrazic adeseori realitatea, prin caracterul lor elastic, plutitor, alunecător. Imagistica lui Nichita Stănescu nu este ușor inteligibilă, datorită caracterului ei, uneori mult prea personal...

Laus Ptolemaei (1968) e scrisă pe același ton elegiac-reflexiv din *11 elegii* — apreciate de noi ca unic poem al condiției umane, susținut de filozofia lui Hegel — deosebindu-se doar prin aceea că se susține pe alte implicații ale absolutului, descoperite de data asta în astronomia ptolemaică, în matematica lui Georg Cantor, în imperativul categoric kantian sau în geometria neeuclidiană a lui Lobacevski și Bolyai... Toate aceste abstracțiuni sînt — ca și în *11 elegii* — bine asimilate, încît au devenit bunuri ale sale, adevăruri ale inimii — cu un cuvînt, valori poetice personale. Imaginile create — la fel ca și în cărțile anterioare — nu au însă virtuți clasice: simplitate, precizie, siguranță a sintaxei în directa succesiune a culturii latine. Încifrarea e dusă uneori atît de departe, încît lectorul obișnuit nu-l mai poate urmări, avînd neapărată nevoie de lampa unei critici obiective care să-i lumineze sensurile ascunse ale poemelor sale. Poemele lui Nichita Stănescu — după cît s-a putut vedea și pînă acum — au nevoie de un asemenea tîlmaci priceput, care să transforme limbajul încifrat al poeziei (aceea *cognitia confusa*) în limbaj inteligibil — operație critică pe care anticii (e vorba de Anaxagoras) o denumeau *hyponia* și care consta în dezvăluirea sensurilor, a modurilor de aprehendare a absolutului. Este modul în care noi înșine înțelegem actul critic.

Laus Ptolemaei este tot un poem al condiției umane imperfecte, zbătîndu-se *in aeternum* între contrariile necesare ale firii de a fi — *starea belșugului de timp la îndemînă, / adică starea contemplării / și starea lipsei de timp, adică / starea'crizei* — ambele etape necesare în procesul cunoașterii, al devenirii. Un protest împotriva lucrurilor împlinite, perfect alcătuite, este poemul *Împotriva mării*. Simbolurile geometrice ale perfecțiunii, (cercul, sfera), sînt negate pe un ton ironic-persiflant, pentru că nu mai sînt capabile de a genera nou; din contră — triunghiul, pătratul sînt admise ca simboluri, ca forme ale libertății de gîndire. Împlinirea — după Nichita Stănescu — e limitare, deci mediocrizare, lipsă de suflet, de entuziasm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pe poet îl caracterizează — în această etapă — o nemărginită scîrbă de limitare, prin nimic inferioară greţei sartriene: *scîrbă de a te îneca, / scîrbă de a intra în limitare.* De aceea e împotriva mării, negînd primordialitatea apei afirmată de Thales, tocmai pentru că e limitată... Un alt poem, *Aleph la puterea Aleph* e un poem cosmogonic, modulat nu pe imagini concrete, ci pe teoria mulţimilor (*théorie des ensembles*) a matematicianului Georg Cantor — fondator al matematicii contemporane (*Aleph*, prima literă a alfabetului ebraic, simbolizează în matematică un număr cardinal ce caracterizează puterea unei mulţimi). Pentru poet, acest număr (aleph), este *punctul din care / se vede sensul întregului, ca şi cum / sensul ar fi însuşi întregul...* Asemenea descoperiri constituie izvorul unor emoţii deosebite, a unei emoţii lucide, prin nimic inferioară emoţiilor artistice tradiţionale. Originalitatea poetului nostru constă în organizarea datelor în vederea unui final mişcător: *Am zis, şi mi-a plăcut, şi m-am bucurat. / Am zis şi am început să plîng. / Fiecare lacrimă are un creier de copil, / dar ochii eliberaţi nu erau trişti* (*VII*). Fiindcă e vorba de un triumf al cunoaşterii.

Axios, Axios! — este poemul afirmării principiului moral, al binelui suveran, cum i-ar spune Kant. Principiul moral este identificat *cu cel mai mare peste vorbire*, hiperpercepţie a unei noţiuni limitrofe (*Grenzenbegriff*), despre care nu s-ar putea spune că există în mod obiectiv, ci doar ca semnificaţie mai presus de existenţă. Poetul operează şi aici, ca şi în alte poeme filozofice, transformarea unor abstracţiuni în ficţiuni de valoare, absolut necesare inimii, asemenea visului despre ceva mai presus de contingent. Cunoaşterea principiului binelui suprem, a lui Axios, produce celui flămînd de completudine o satisfacţie sisifică, consemnată la modul folcloric graţios-absurd: *Tu mă laşi mereu flămînd / de îndepărtatul gînd...*

Apare încă de pe acum şi o altă idee: a neputinţei cuvîntului. *Împotriva cuvintelor* exprimă tocmai contradicţia dintre semnul global al Totului (trupul cuvîntului) şi cel parţial al unităţilor din care e alcătuit: *Cuvintele — tristele / jumătate Timp — jumătate lucruri, / atît de lucruri încît / nelămuresc timpul, / atît de timp / încît adumbresc lucrurile.*

În întregul lui, *Laus Ptolemaei* este — la fel ca şi *11 elegii* — un amplu poem în 12 cînturi, celebrînd necesitatea contrariilor, frumuseţea lor omenească, diversitatea în unitate, libertatea de a visa şi de a crea... Este totodată un poem al imperfecţiei umane, dar şi al îndrăznelii creatoare, a protestului împotriva inerţiei sferice (altfel spus — *aurea mediocritas*), care înseamnă limitare generatore de scîrbă, de greaţă... De aceea, nu marea (*apa*) ci *aerul* îi apare principiul suprem al completudinii, realizată printr-o neîntreruptă ascensiune ideatică; fiindcă marea e limitată, dar aerul nu...

Încercînd o explicare cosmogonică a lumii, poetul apelează la matematica lui Georg Cantor, explicînd existenţa prin număr, prin acel număr caracterizînd puterea unei mulţimi — *aleph*, simbol al lucrurilor deosebite prin viteză. Semnul numărului este însă punctul, iar punctul cu viteza cea mai mare e tatăl tuturor punctelor, concepţie ce aminteşte atît de explicaţia pitagoreică, dar şi de cosmogonia eminesciană.

De la cosmogonie face apoi un salt spre axiologie, găsind că binele suprem este împlîntat în conştiinţă ca un imperativ categoric, principiu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rațional, cîntar al faptelor omului. El este axa vieții terestre, imperfecte. Pe alt plan, omul se poate dezmărgini prin artă, reîntruparea fiind posibilă. Ca arta să poată înflori, este nevoie de un spațiu nelipsit de generozitate, în care să existe loc pentru toate visurile și pentru toate lumile simultane divers colorate...

În cel de-al noulea volum, *Necuvintele*, apărut în 1969, care este în continuare o meditație tot asupra condiției umane și asupra cunoașterii, de aspect tragic cînd se pune problema expresiei, sistemul special de referințe poetice nu mai trebuie căutat în filozofie, ci în lumea miturilor — cu precădere creștin-ebraice. În realizarea zborului ascensional pe verticala spiritului, poetul încearcă de data asta o apropiere de muzică, eliberîndu-se, cît e posibil, de lanțurile materiale ale cuvintelor. Ideea plutirii revine iarăși ca un laitmotiv al operei sale. Ca la Hölderlin și Eminescu, visul este — în acest sens — mediul în care se petrec toate, viața fiind reamintire, *anamnezis*, ca la Platon, cunoașterea avînd aspect revelatoriu sau al unei destăinuiri, mai bine spus: des-tăinuiri. Comunicarea fluxului liric se face la modul vizionar-apocaliptic. Tonul este însă de elegie filozofică: *Prieten îți este niciunul, / nici doliu, nici nimenea... / Vine sîngele cu suflet, chiar el, / mănîncă-l soro inimă, mănîncă-l / ieri și alaltăieri...* Circulația viscerală prin cele patru încăperi ale inimii este interpretată în sens originar — adamic, ca primordialitate a materiei în mișcare, generatoare de hybris: *Fugă înainte, mereu înainte, / din sfintele patru carcere. / Pîntecul mi-e frate, glezna mi-e părinte /, drumul e fără întoarcere.* Etic, problema se rezolvă într-un hedonism actualist, scăldat în apele umilității de aspect dubitativ-revelatoriu: *Singura pradă e viața mea. / Tot ce pot pierde /, tot ce pot pierde, / Dar cine-ar putea să spună / ce pot pierde!?... / / Dar ce înseamnă „cine" / și „a pierde", Doamne / ce înseamnă „a pierde—pierdere"?* Filozofic, s-ar părea că poetul evoluează spre existențialism. Pentru el, pîrghia cunoașterii nu e îndoiala carteziană, ci existența: exist, deci cunosc; cunosc că exist — aceasta e concluzia poetic-filozofică a liricii lui Nichita Stănescu.

Dar arta poetică? După el, poetul e așteptat de tot ce există, iar el se identifică Totului (existenței absolute — sinelui în sine), clamînd libertate deplină, în sens whitmanian: *Să mi se dea dreptul la jeg, / dreptul la porc, dreptul la cîine, / să mi se dea cadavru-ntreg / al zilei cea de ieri și mîine...*

Poetul surprinde într-o imagistică simbolică și cantonarea vremelnică în dulce-amarul existenței, în care poezia potențează conștiința durerii, a suferinței umane. *Poezia este însuși plînsul / plînsul unui ochi neinventat / lacrima ochiului / celui care trebuie să fie frumos, / lacrima celui care trebuie să fie fericit* (*Poezia*). Realizarea stării de poezie are un revers dureros — depășirea mitului, ieșirea din mit. De aici aspirația poetului spre necuvinte, spre o estetică a tăcerii — categorie care subsumează o bună parte a literaturii europene a secolului nostru.

Poetul aspiră spre vibrațiile muzicale pure, spre mirosuri și culori, dar și spre cuvinte, pe care însă orice corn le poate străpunge... *Necuvintele* reprezintă starea de comuniune osmotică inefabilă dintre *El* și *Eu*, dintre *Tot* și *Parte*, dincolo de cuvinte, dar nu în afara lor: *Auzeam cum se-ntețește seva lui bătînd / ca sîngele. / Auzeam cum se încetinește sîngele*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

meu suind ca seva. / Eu am trecut prin el. / El a trecut prin mine. / Eu am rămas un pom singur. / El / un om singur...

Experienţa poetică a lui Nichita Stănescu se soldează cu reale cîştiguri pentru universul expresiei, dar şi în domeniul sensibilităţii, al emoţiei. Este, în fond, poezia unui veac al marilor cuceriri cosmice, exprimînd în forme specifice, pe plan ideatic, însăşi nevoia ascensională a omului din totdeauna... Cu răbdare, cu o pregătire specială, cititorul contemporan îşi poate apropia universul poetic al lui Nichita Stănescu, degustîndu-i frumuseţile inefabile ale operei.

La capătul comentariului nostru, sîntem în măsură să apreciem că — dintre toţi poeţii generaţiei post-labişiene — Nichita Stănescu este primul care s-a detaşat categoric de înaintaşii săi, creeîndu-şi un univers liric caracterizat prin descifrarea originală a sensurilor şi semnificaţiilor lumii. Universul său prezintă afinităţi cu straniul dantesc, de care se detaşează însă prin atracţia pe verticală spre lumile de sus, cît şi cu romantismul eminescian şi hermetismul barbian, prin interpretarea actului de creaţie ca transfigurare de al doilea grad...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

WERNER KRAUSS LA 70 DE ANI

Colegii şi elevii profesorului Werner Krauss au avut ideea a-i dedica, în urmă cu 10 ani, un volum cu un titlu foarte semnificativ : *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag*. Aşa fusese intitulat un studiu teoretic publicat în periodicul „Sinn und Form" (II, 4/1950), (p. 65—126), important nu numai pentru propria sa evoluţie, ci şi pentru opinia publică de specialitate din ţara sa. Poziţia lui deosebit de critică avea să sfărîme multe sacrosante tradiţii ale ştiinţei literaturii, deschizînd cîmp larg de acţiune interpretărilor moderne şi, în primul rînd, celor marxiste. Tot cam din acelaşi an datează începuturile preocupărilor sale pentru epoca literară a luminismului.

Iniţiate relativ tîrziu (Werner Krauss se naşte în Stuttgart la 7 iunie 1900), cercetările sale şi ale centrului pe care-l conduce la Academia Germană de Ştiinţe vor atinge, în 20 de ani, un asemenea nivel, încît se poate spune că Werner Krauss este cel mai de seamă specialist în viaţă în problemele literare ale secolului al XVIII-lea. Investigaţiile sale, ca cercetător al trecutului, sînt întotdeauna proiecţii ale necesităţilor prezentului. În secolul al XVIII-lea îl interesa, printre altele, „originea istorismului modern", problemă crucială în explicarea relaţiei dintre epoca modernă şi clasicismul filozofic şi literar. Ideea este subliniată cu tărie în cartea sa *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, apărută la Berlin în 1963 : „Die Herkunft der modernen Geschichtlichkeit beschäftigt die Aufklärungsforschung, besonders in Deutschland, seit mehr als einem halben Jahrhundert. Die Frage nach dem Ursprung des geschichtlichen Weltbilds galt immer als eine Schicksalsfrage, die über das Verhältnis der Deutschen zu ihrer philosophischen und literarischen Klassik entscheidet". Un întreg capitol, în aceeaşi carte, este intitulat *Cartaud de la Villate und die Entstehung des geschichtlichen Weltbilds in der Frühaufklärung*, autorul urmărind, cu o sagacitate documentară exemplară, filonul istorismului modern pînă departe în perioada incipientă a luminismului. În descoperirea izvoarelor metodei de interpretare istorică a lumii, ilustrată pentru prima oară de Herder în secolul al XIX-lea — metodă ce va deveni *via regia* a gîndirii germane —, Werner Krauss reexaminează puncte de vedere ale unor filozofi (Cassirer, Dielthey) istorici (Meinecke) sau literaţi. Linia pe care o urmează Krauss este aceea a lui Dielthey, care observase că preistoria concepţiei istorice asupra lumii e prezentă

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2 P. 287—289, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în luminismul francez. O întrebare ar putea fi totuşi pusă : dacă nu e o suprasolicitare în a urmări în afara graniţelor ţării izvoarele unui fenomen, ilustrat în Germania atît de strălucit, de la concepţia romantică a lui Herder pînă la materialismul istoric al lui Marx. Dar Krauss rămîne consecvent cu sine însuşi, pentru că pentru el ştiinţa literaturii este în primul rînd un *proces*, care trebuie, cu prioritate, urmărit de cercetător : „Wir halten heute nicht viel von einer Literaturwissenschaft, die sich an immer gültigen Gesetzen statt an der geschichtlichen Bewegung der Literatur orientiert. Auch das scheinbar stabilste Element der Dichtung die Gattungen, sind den Gesetzen der Zeit unterworfen. Boileau hat im 17. Jahrhundert in aller Stille das Epos zu Grabe getragen. Der moderne Roman hat erst durch die Romantik seine wahre Bestimmung erhalten" (Krauss Werner, *Perspektiven und Probleme*, „Luchterhand", Neuwied und Berlin West, 1965, p. 7). Pe savantul german îl atrag de obicei marile fluvii ale dezvoltării literare, care străbat şi fertilizează mai multe ţări, considerînd noţiunile de „internaţional" şi „naţional" în mod dialectic : „Wir glauben, dass weder die hermetische Undurchdringlichkeit einer nationalistischen Literaturbetrachtung noch aber die kosmopolitische Auflösung der nationale Literaturent-wicklung dem menschheitsgeschichtlichen Sinn de Literatur gerecht wird" (*St. zur dt. und fr. Aufklärung*, p. 5). Dă exemplu pe Daniel Mornet, care, în *Geschichte der französischen Aufklärung*, lasă la o parte, principial, influenţa filozofiei engleze. Critică o parte a comparatismului francez, afirmînd chiar că acesta ar fi înlocuit mersul dezvoltării literaturilor naţionale „durch das Spiel der mannigfaltigen Beziehungen" (*op. cit.*). Werner Krauss nu are scrieri teoretice asupra literaturii comparate, dar din cele mai importante opere ale sale se pot trage unele concluzii cu privire la concepţia sa de comparatist. În capitolele *Die früheste Reaktion auf Diderots Jugendwerke in Deutschalnd*, *Über die Konstellation der deutschen Aufklärung*, *Der Weg der deutschen Aufklärung nach Frankreich während des 18.Jahrhunderts*, *Eine Verteidigungsschrift des Materialismus in der deutschen Aufklärung* dă aceeaşi importanţă relaţiilor atestate documentelor, cît şi paralelismelor. Cel mai interesant de observat este modul cum Werner Krauss urmăreşte autohtonizarea unor influenţe. Important nu este de unde vine o temă, dacă ea este luată din afara graniţelor naţionale sau este neaoş-locală, determinant pentru viaţa temei respective este cît de adînc se înrădăcinează în conştiinţa estetică a unui popor. Considerarea valorii estetice este fundamentală în studierea fenomenului literar, dar, alăturat, W. Krauss oferă cititorului adevărate crochiuri sociologice, lărgind şi completînd explicaţia ştiinţifică. În opera sa despre luminismul francez şi german, largile sale referinţe şi la alte domenii, în afara literaturii, sînt justificate prin locul central pe care-l ocupa în acea perioadă literatura în domeniul activităţii spirituale. „Die Grossmachtstellung, die das 18. Jahrhundert der Literatur einräumte, begründet die besondere Kompetenz der Literaturgeschichte für die Erforschung der Aufklärung im ganzen Umhreis ihrer Ausstrahlung" (St. z. dt. und fr. Aufklärung, p. 6). Sublinierea este deosebit de actuală la noi în perioada elaborării tratatului de istoria literaturii române !

Cercetarea literaturii în relaţiile ei multilaterale este o preocupare statornică la Werner Krauss. Să se ia aminte, în acest sens, că disertaţia

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sa din 1929 se ocupa de *Das tätige Leben und die Literatur im mittelalterlichen Spanien*, în 1936 publica studiul *Corneille als politischer Dichter*, în 1946, *Die Welt in spanischen Sprichwort*, iar un an mai tîrziu se ocupa de o scriere didactică medievală, *Grácians Lebenslehre*. Cine se ocupă de migrația temelor poate folosi, din acest din urmă studiu, sugestii prețioase, de pildă, pentru așezarea într-un spațiu european a lucrării românești *Învățăturile lui Neagoe către fiul său Teodosie*.

Profesorul Werner Krauss este habilitat în 1931 pentru filologie romanică la Universitatea din Marburg, iar din 1947 funcționează ca profesor la Universitatea Karl Marx din Leipzig. Între 1945—1947 conduce periodicul „Die Wandlung", din 1955 „Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft", din 1959 „Schriftenreile der Arbeitsgruppe der deutschen und französischen Aufklärung", iar din 1961 „Beiträge zur romanischen Philologie".

Este membru al Academiei Germane de Științe și al Academiei Saxone de Științe. Deține premiul național, pe anul 1953, al R.D.G. Pentru meritele sale a fost ales membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

În ultimii ani, activitatea sa se îndreaptă spre sinteze și lucrări teoretice. Citățm, de pildă, monografia *Cervantes* (*Leben und Werk*) din 1966 și manualul *Grundprobleme der Literaturwissenschaft* (*Zur Interpretation literarischer Werke. Mit einem Textanhang*), Rowohlt, 1968, 254 p. (rde. 290—291). Opera romanistului, istoricului literar și comparatistului Werner Krauss interesează pe cercetătorul român atît prin faptul că se ocupă în special de cultura unei lumi legate de noi prin originea latină comună, dar și prin sugestiile teoretice pe care le dau lucrările lui pentru procesele complexe de transsubstanțiere a unor ideologii sau curente literare. Luminismul european, literar și ideologic, cu un rol așa de important în progresul istorico-social al multor popoare, a trecut din țară în țară, s-a amplificat și a fertilizat și stimulat conștiința națională. Așa s-a întîmplat și la noi, elemente locale dezvoltîndu-se cu repeziciune sub impulsul tinerilor români ce străbătuseră Europa și se adăpaseră la izvorul celor mai înaintate idei ale timpului. Aprofundarea operei lui Werner Krauss despre luminismul francez și german va da cu siguranță noi perspective propriilor noastre întrebări asupra originilor și însemnătății luminismului românesc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POVESTEA LUI CAMARALZAMAN

UN EPISOD NECUNOSCUT DIN HALIMA

MARTA ANINEANU

Literatura populară română s-a îmbogățit cu o nouă povestire din ciclul de basme orientale *O mie și una de nopți* sau *Halima*, prin descoperirea de curînd a unui manuscris necunoscut.

Bogăția numerică a manuscriselor românești a celor *O mie și una de nopți*, din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea pînă în secolul al XIX-lea, numeroasele ediții, care, începînd din primele decade ale secolului al XIX-lea continuă și astăzi, competentele studii care i-au fost consacrate de M. Gaster, N. Cartojan, Dorothea Sasu-Țimerman, D. Simonescu și O. Papadima [1] ne îndreptățeau să considerăm încheiate problemele legate de acest basm-roman oriental, intrat în literatura noastră populară și atît de gustat de mai multe generații de lectori.

Descoperirea acestui nou manuscris deschide însă alte perspective și repune în discuție problema prototipurilor de la care pornesc traducerile românești.

Manuscrisul, achiziționat în anii din urmă de Biblioteca Academiei, scris între anii 1812 și 1814, de 102 file, format 24 × 16,5 cm., aflat sub cota ms. rom. 6059, poartă titlul *Istoriile și întîmplările marelui împărat Camaralzaman*.

Studiile întreprinse pînă în prezent au lămurit geneza ediților occidentale în limbile franceză, italiană și germană și a ediților grecești de la Veneția, cum și izvorul traducerilor românești, fixînd ca prototip manuscrisele rom. 2636 și 2587 din colecția Bibliotecii Academiei, de la care derivă toate celelalte manuscrise, mai mult sau mai puțin complete [2].

S-a stabilit că aceste două manuscrise sînt traduceri după ediția restrînsă (trei volume) în limba greacă, de la Veneția, cu titlul *Arabikon mythologhikon*.

Ms. rom. 2636, tradus în Șcheii Brașovului, între 1782 și 1786, cuprinde numai tomul al III-lea al ciclului, iar ms. rom. 2587, cu titlul adăugat *Arabikon mythologhikon*, tradus de

---

[1] M. Gaster, *Literatura populară română*, București 1883, p. 92 — 103; N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, București, 1938, vol. II, p. 298 — 320; Dorothea Sasu-Țimerman, *Les „Mille et une nuits" dans la littérature roumaine*, în „*Studia et acta orientalia*", II, 1959, p. 189 — 205; I. C. Chițimia și D. Simonescu, *Cărțile populare în literatura românească*, București, 1963, vol. I, f. 405 — 408; *Cartea celor o mie și una de nopți*, (1), (nopțile 1 — 24). Traducere de Petre Hossu. Prefață de Ovidiu Papadima. Traducerea versurilor de D. Murărașu, București, 1966, f. V—LVIII.

[2] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 317 — 320; Dorothea Sasu-Țimerman, *op. cit.*, p. 196—197; I. C. Chițimia și D. Simonescu, *op. cit.*, p. 406 — 407.

REV. IST. TEORIE LIT. T. 19, NR. P. 291—294, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

călugărul Rafail de la Hurez, în 1783, cuprinde trei tomuri. După afirmația cercetătorilor, acest manuscris este complet.

Pentru cele mai vechi tipărituri românești s-a stabilit, în concluzie, că traducerea lui Gherasim Gorjan din 1835—1838 [3] reproduce acest manuscris, deci are la bază ediția grecească, iar traducerea lui Ion Barac, din 1836—1840 [4], este făcută, după cum a stabilit Gh. Bogdan-Duică, după versiunea germană a lui Habicht [5]. Aceasta este singura ediție care ne interesează, fiind reprodus aici un mic fragment din istoria lui Camaralzaman. Frecvența și circulația edițiilor românești pînă în prezent au fost scrupulos prezentate de Dorothea Sasu-Țimerman [6].

Mitul lui Camaralzaman își are originea în folclor. Motivul principal al acțiunii este despărțirea îndrăgostiților, provocată de răpirea de către o pasăre de pradă a unui talisman sau giuvaer. După complicate aventuri, cei doi se regăsesc fericiți. N. Cartojan amintește de acest mit cu ocazia analizei altui roman popular de același tip, *Imbronie și Margarona*, reprezentat în literatura populară română tot numai printr-un manuscris din colecțiile Bibliotecii Academiei (ms. rom. 1817) [7].

În Occident, în evul mediu, povestea lui Camaralzaman, adoptată din *O mie și una de nopți*, are o mare circulație. G. Huet i-a consacrat un mic studiu interesant [8].

În folclorul românesc, mitul se găsește în unele basme sau, parțial, chiar în legende istorice, dar personajele și fabulația nu amintesc pe cele din *Halima*.

Povestea este, pe scurt, următoarea: prințul Camaralzaman din Insula copiilor lui Caledan, prin farmecele unor spirite, se îndrăgostește de prințesa Badur, din China, cu care se căsătorește, după mai multe aventuri. Pe drumul de întoarcere spre țară, o pasăre de pradă fură talismanul prințesei; pornind în căutarea lui, Camaralzaman se rătăcește de Badur, care, prin alte aventuri și travestită, ajunge rege al ținutului Ebene, unde simulează o căsătorie cu fiica regelui de acolo. Camaralzaman regăsește talismanul, îl pierde iarăși și este descoperit de Badur, care izbutește să-l aducă pe soțul ei în Ebene, unde acesta devine rege în locul ei și se căsătorește și cu fiica fostului rege. Aici se oprește povestea în textele analizate de Huet și în versiunea franceză a lui J. C. Mardrus, din 1900 [9]; povestea întreagă o găsim în ediția franceză a lui Antoine Galland [10] și tot întreagă este și traducerea din manuscrisul cel nou [11].

Continuarea este următoarea: din căsătoria cu cele două prințese, Camaralzaman va avea doi fii, Amgiad și Assad, care, prin intrigile mamelor lor, îndrăgostite fiecare de fiul celeilalte și respinse de aceștia, sînt condamnați la moarte de Camaralzaman. Salvînd viața călăului, prinții și-o cîștigă pe a lor. După o lungă rătăcire, ajung în țara Magilor, unde Amgiad, după

---

[3] Gherasim Gorjan, *Halima sau povestiri mitologhicești arăbești*, tom. I — IV, 1835—1838.

[4] Ion Barac, *O mie și una de nopți. Istorii arăbicești sau Halima* întîiași dată tradusă din nemțește, vol. I — VIII, Brașov, 1836 — 1840.

[5] Max Habicht, F. H. von der Hagen und Karl Schall, *Tausend und eine Nacht*; arabische Erzählungen, zum ersten Male aus einer Tunesischen Handschrift ergänzt und vollständig übersetz, Breslau, 1825, 15 vol.

[6] Cf. Dorothea Sasu-Țimerman, *op. cit.*, p. 198 — 205.

[7] N. Cortojan, *op. cit.* p. 333 — 343; *Imberie și Margarona* (*Pierre de Provence et la la Belle Magnebonne*).

[8] G. Huet, *Le thème de Camaralzaman en Italie et en France au Moyen âge*, în *Mélange Picot*, 1913, I, p. 113 — 119.

[9] *Le livre des Mille nuits et une nuit*, traduction littéraire et complète du text arabe par le dr. J. C. Mardrus, Paris, 1900, tom. V, f. 7 — 147.

[10] Cea mai veche ediție completă din Biblioteca Academiei este *Les mille et une nuits* Contes arabes traduits par Galland, Paris, 1876, tome II, f. 82 — 208.

[11] În general, nici versurile tipărite în limbi străine, nici cele în limba română și nici manuscrisele românești nu mai păstrează desfășurarea povestirii pe nopți sau o indică numai la tabla de materii. Semnalăm ca o curiozitate că în ediția Mardrus povestea este cuprinsă între nopțile 170 — 225, iar în versiunea lui I. Barac între nopțile 222 — 225.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unele aventuri, își creează o situație bună, iar fratele său, Assad, destinat să fie sacrificat zeului focului, este salvat, după multe încurcături. Povestea se încheie cu căsătoria celor doi frați cu femeile care le-au salvat viața și cu întîlnirea regilor : Schahzaman, tatăl lui Camaralzaman, Gaiur, tatăl prințesei Badur, din China, Camaralzaman, plecat să-și caute pe cei doi fii, descoperiți nevinovați, și regele Magilor.

Textul din manuscris nu se abate cu nimic de la stufoasa și complicata povestire.

Este doar de remarcat că nașterea lui Camaralzaman nu se datorește rugilor tatălui său la Dumnezeu, așa cum se povestește în versiunile franceze a lui J. C. Mardrus și a lui A. Galland și la Ion Barac, ci intervenției miraculoase și păgîne a unei vrăjitoare. Mai semnalăm și o neînsemnată inversare a ordinii în care se desfășoară istoria pățaniilor celor doi prinți frați în țara Magilor și a pedepsirii reginelor, cum și o formă mai dramatică și mai morală dată sfîrșitului povestirii.

Titlul complet al manuscrisului este *Istoriile și întîmplările marelui împărat Carmelezan. Acest împărat a fost fiu marelui împărat Schahaman, 1812 ghenar 2* (f. 1).

Data indicată aici marchează, după cum se vede din nota de la sfîrșit, momentul în care traducătorul sau copistul a început să scrie.

Iată notele de la sfîrșit (f. 102^{v})

„Sfîrșitul istorii lui Carmelezan și cu toate altele urmări a lui".

„S-au început aciaste istorii de scris de la 2 ghenar și a luat sfîrșit la 25 ghenar 1814, de mini Iordachi Ursachie s-au scris aciaste istorii".

Indicația vagă „s-au început... de scris..." nu ne lămurește dacă Iordache Ursachie este un simplu copist sau dacă este chiar traducătorul. Nota este puțin confuză, pentru că nu mai repetă anul 1812, de la începutul manuscrisului. În cazul cînd a fost scris în 23 de zile (2—25 ianuarie), atunci s-ar putea să fie o copie ; dacă a fost însă scris în doi ani, atunci s-ar putea crede că este vorba de o traducere, pentru că cineva care poseda o grafie atît de sigură și de cursivă ca aceea din manuscris nu avea nevoie de doi ani pentru a face o copie ! Și într-un caz, și în altul, se pune problema prototipului de la care s-a pornit.

Pentru informația pe care o conține, și ca un exemplu de limbă, reproducem parte din primele două file :

„Viind numita zi soltana Halima, după rînduiala ce au făcut împăratului Aidin, *după cum am zis la tomul întîi*, au început a-i spune acea minunată și cu dragosti a asculta ceniva, istoria a lui Carmelezan, împărat într-acestaș chip.

Preaputernice[12] împărate, vei ști împărăția ta că în vremii de douăzăci zile pre mare, în cele mai depărtate mări a Persiei, împărății indienilor, este un nesă și să și numești nisăon a fiiului lui Calenlan împărat, acest nisăon este împărțit în multe eparhii mari, slăvite și lăcui-

[12] Reproducem, pentru comparație, același pasaj din ediția Barac, pe care l-am reprodus aici și din manuscris :

„Doamne, de la portu Persicesc cale de 20 de zile în ocean este o insulă ce se cheamă Haledan. Această insulă este împărățită în mai multe țănuturi, toate cu cetăți frumoase și cu lăcuitori mulți împodobite, care închipuesc o crăsne putearnică. Acolo stăpînea odinioară un craiu, anume Sahsaman, carele avea patru mueri și toate era fiice de crai și legiuite ale lui și mai avea și șasezeci de țiitoare.

Sahsaman să ținea a fi cel mai norocit stăpînitoriu preste tot pămîntul pentru odihna și pacea ce avea în țara sa, numai un lucru îl supăra pre dînsul întru toată norocirea sa, cum că era îmbătrînit de zile și prunci nu avea măcar cîte mueri au avut. El nu știa cui să impute nerodirea aceasta și așa supărîndu-se despre aceasta din potrivă să socotea pre sine cum că l-au întîmpinat cea mai mare nenorocire, de va muri el fără de a-și lăsa vreun moștenitor din sămînța sa.

Multă vreme își ținea el această durere ascunsă, carea îl chinuia pre el și pururea să silea a-și ascunde supărarea aceea ca să nu să arate să-l priceapă cineva. În urmă ș-au descoperit scîrba către vezirul său cu amar între patru ochi și l-au întrebat de știe vreun mijloc de ajutoriu împotriva nerodirei de fii".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toare de multe noroade, avînd mulțimi de orașe foarte la toată lumea vestite, pe care toate le ocărmuea, oblăduindu-li un împărat puternic.

Această împărțire să chevernisă odată de un împărat anumi Schazaman, careli avea patru legiuitoare muieri, și toate era fete de împărați, și pe lîngă acestea avea și șaizăci de țiitoare. Împăratul acesta Schazaman se numea cel mai fericit monarh a pămîntului pentru liniștea și fericirea împărății lui, numai un lucru îl supăra mult, carele era că se vedea pre săni în aplecarea bătrîneților și fiiu nu avea pentru clironamiea și diadichiea împărății lui din sîngele său. Acest gînd foarte îi strămtoarea ferecerile sali și stenahorie mare aducea sufletului lui. Care scărbă a sa o avea tăinuită fără a o răvărsa cătră ceniva și să ardea necontenit de dînsa, gîndind ce va faci".

Prețioasa informație pe care o căpătăm este că manuscrisul reprezintă tomul II al unei versiuni necunoscute. Este cazul să ne întrebăm dacă formula „după cum am zis la tomul întăi" este o realitate pentru copistul sau traducătorul manuscrisului sau este o simplă formulă, pe care a copiat-o mecanic de pe modelul pe care l-a avut în față?

Analiza limbii textului nu poate fi concludentă, cel puțin deocamdată.

Textul pare să fie scris în Moldova, iar frecvența grecismelor ne-ar îndrepta spre un prototip grec, deși fenomenul se poate explica și prin folosirea lor curentă în limba epocii. Spre exemplu, cuvinte ca *politee*, care alternează cu oraș, *stenahorie*, *metaharisi*, *pliroforisi* circulau curent. Folosirea lui *nesă* și *nisăon*, pentru insulă (în gr. νῆσος) sau ortografierea numelui prințesei Badur în forma *Mbaduera*, care amintește grupul μπ (= b) din limba greacă, fac ca textul să pară tributar unui model grecesc. În ciuda numeroaselor grecisme, limba povestirii este curgătoare și colorată, cu nuanțe folclorice, obișnuite în basmele noastre, dar și cu neașteptate neologisme. Numele proprii, cum o dovedesc cele ale eroilor principali, Carmelezan și Mbaduera, sînt corupte, trecînd printr-o filieră greco-română.

Toate influențele grecești ne împiedică să bănuim că traducerea s-a făcut după versiunea franceză a lui Galland, cu care textul manuscrisului seamănă perfect. Dacă însă în manuscrisul 2587, tradus de Rafail călugărul, și în ediția lui Gherasim Gorjan, care reproduce ediția grecească prescurtată de la Veneția, povestea nu figurează, putem bănui că ea se găsea în ediția mare grecească, tipărită tot acolo în 1757.

Am amintit că un fragment din această povestire apare în ediția lui Ion Barac, vol. VIII, p. 132—173, sub titlul *Istoria amorului prințului Camaralzaman de la insula Haledan și a prințesei Badur de la Hina.*

Fragmentul se oprește aproape de început, după ce spiritele, în urma unui rămășag, fac să se întîlnească cei doi eroi într-o noapte, după care îi despart.

Cu excepția arătată mai sus, asupra nașterii lui Camaralzaman, restul povestirii, atît cît este, se aseamănă cu povestirea din manuscris, numai că anumite pasaje lirice Barac le-a redat în versuri stîngace, deși modelul său german le reprodusese în proză.

Nu am regăsit povestea lui Camaralzaman în nici un alt manuscris sau ediție românească.

Manuscrisul lui Iordachi Ursachie s-ar putea să fie un caz tot atît de izolat cum a rămas și manuscrisul lui Nicolae Ursache, *Imberie și Margarona*. Ambele sînt un indiciu asupra gustului cititorilor pentru asemenea romane, în care povestea de dragoste se împletește cu farmecul aventurilor.

Credem că povestea lui Camaralzaman din manuscrisul necunoscut merită să fie editată integral și studiată în amănunt pentru a servi apoi prelucrărilor literare moderne, care să o pună în circulație astăzi, ca pe o moștenire rămasă din literatura populară română de acum un veac și jumătate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ECOURI ALE CĂLĂTORIEI LUI A. DEMIDOFF ÎN PRINCIPATE

CĂTĂLINA VELCULESCU

În vara anului 1837 a trecut în mare grabă prin Principate expediția științifică organizată de prințul Anatole Nicolaevici Demidoff, descendentul occidentalizat al unei întreprinzătoare familii de moșieri și industriași ruși. Scopul principal al călătorilor era cercetarea bogățiilor minerale ale moșiilor lui Demidoff din Crimeea, cu speranța că vor găsi aur. Oscilînd între a fi călătorie de agrement, de cercetare științifică sau de afaceri, expediția avea o compoziție eterogenă.

Membrii oficiali ai ei erau un geolog și geograf din Versailles — J. J. Huot [1], un zoolog, elev al Muzeului de istorie naturală din Paris — Louis Rousseau, un botanist, care era în același timp și medicul călătorilor — doctorul Joseph Henri Léveillé[2], pictorul Denis — Auguste-Marie Raffet [3], deja cunoscut la aceea dată pentru lucrările sale.

Desenele cu care a ilustrat descrierea acestei călătorii, apărută sub semnătura lui Demidoff [4] și volumul de litografii publicat în 1890 la Paris, cu imagini din Țara Românească și Moldova, sînt mărturii prețioase despre Principatele Române.

În expediție erau și doi călători cu ocupații incerte; vicontele Adolphe Silvestre du Ponceau din Paris, despre care se spune vag că avea menirea de a face observații fizice, și Louis Auguste de Sainson, desenator, care nu era decît secretarul particular al prințului Demidoff, dar care în 1822—1823 participase la călătoria în jurul lumii a fregatei „Coquille", al cărei comandant secund era vestitul navigator J. S. C. Dumont d'Urville [5].

În afară de această parte „oficială" a expediției mai există încă una (despre care vorbește doar ziarul muntean „Cantor de aviz și comerț" (I, 1837—1838, nr. 20, p. 77—78), compusă

---

[1] Jean-Jacques-Nicolas Huot a trăit între anii 1790 și 1845 la Paris și Versailles. Este cunoscut mai ales drept colaborator și continuator al lui Conrad Malte-Brun, ale cărui cărți *Geographie ... de toutes les parties du monde*, 16 vol. Paris, 1803 — 1807 și *Precis de la geographie universelle*, 8 vol. Paris, 1810 — 1829, le va completa și reedita.

[2] Joseph-Henri Leveille, medic și botanist, s-a născut la Paris în 1800.

[3] Denis-Auguste-Marie Raffet, desenator și litograf, s-a născut în Paris la 1 martie 1804 și a murit la Genova în 16 februarie 1860.

[4] *Voyage dans la Russie Méridionale et la Crimee, par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie, executé en 1837.* Edition illustrée ... par Raffet, Paris, 1840, VII + 621 p + 1 f. (Pînă în 1855, cartea a fost tradusă, editată și reeditată în limbile italiană, spaniolă, engleză, germană, polonă, rusă).

[5] „Le Moniteur Universel" , nr. 247, 4 sept. 1837, p. 2056, col III se referă la trecerea expediției lui Demidoff prin Iași.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 295—301 BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din : „o contesă,... un general italienesc, un polcovnic, un inginer,... un casier şi alte slugi trebuincioase".

Călătorii au plecat din Paris în iunie 1837; au mers în grupuri şi pe rute diferite cu poştalionul, pînă la Viena (şi Demidoff se plînge grozav în *Esquisses d'un voyage dans la Russie méridionale et la Crimee*, Paris, 1838, de organizarea poştei în ţările germane), iar de acolo, cu un vapor primitiv şi lipsit de confort, pe Dunăre, pînă la Giurgiu. De la Viena la Budapesta, contele rus a preferat drumul pe uscat.

Ţările Române, ieşite de mai puţin de două decenii de sub domniile fanariote şi trecute printr-un război ruso-turc, le-au făcut o impresie jalnică, ceea ce nu i-a împiedecat să preţuiască ospitalitatea şi bunătatea locuitorilor.

La Bucureşti au stat cinci zile (12—17 iulie stil nou), timp în care, aşa cum povesteşte pe larg Demidoff în amintita descriere a călătoriei şi precum relatează ziarele româneşti din epocă[6], au fost centrul atenţiei boerimii şi a însuşi domnitorului Alexandru Ghica. Au participat la examenele de la şcoala Sfîntul Sava, au vizitat Muzeul de istorie naturală, biblioteca publică, au văzut un spectacol etc.

Spre Iaşi au călătorit pe o ploaie torenţială, pe drumuri rupte de cumplite inundaţii. Au rămas în capitala Moldovei doar două zile, iar la 21 iulie s-au îndreptat spre Crimeea, făcînd un popas nedorit în carantina de la Sculeni (pe Prut), pentru că Turcia era bîntuită de ciumă. După trei luni, cît au durat cercetările, au plecat din Crimeea (unde — cu toate măsurile de precauţie luate — se declarase ciuma), cu vaporul la Constantinopol, iar de acolo la Marsilia.

În scurta lor şedere în Iaşi, membrii expediţiei au fost primiţi de domnitorul Mihai Sturza şi au făcut cunoştinţă cu mai mulţi boieri, dintre care i-a impresionat îndeosebi marele logofăt Nicolae Şuţu [7]. Au cunoscut de asemenea şi pe unii dintre membrii „Societăţii de medicină şi istorie naturală" şi au vizitat „Muzeul de istorie naturală", de care erau mîndri toţi ieşenii cultivaţi.

Societatea, compusă mai mult din medici şi farmacişti germani aşezaţi în Moldova, avea largi legături cu lumea medicală germană. Încă în primele statute există un articol privitor la relaţiile cu străinătatea. „*Fieştecare* (sublinierea noastră) doctor sau naturalist din ţări străine poate fi primit de mădular corespondent" [8] şi s-a dat şi o diplomă tip pentru membrii de peste graniţă.

În continuare vom încerca să urmărim relaţiile călătorilor francezi cu Societatea din Iaşi, aşa cum reiese din puţina corespondenţă păstrată între Gheorghe Asaki, A. Demidoff şi geograful J. J. Huot [9]. Se pare că Asaki, vechi membru fondator al Societăţii (în a cărui casă s-au ţinut primele ei şedinţe), bun cunoscător al limbii franceze şi al vieţii occidentale, a fost cel care s-a ocupat îndeosebi de călăuzirea oaspeţilor.

Schimbul de scrisori se desfăşoară în jurul primirii călătorilor francezi ca membri ai „Societăţii de medicină şi istorie naturală din Iaşi".

J. J. Huot scrie din Sculeni la 23 iulie st.n. : „Si vous pensez, Monsieur, que j'ai quelque droit au titre de correspondant de votre Société, vous pouvez me proposer, je me trouverai heureux que mon passage en Moldavie m'ai offert l'occasion d'être lié aux savants d'un pays qui apprecie la France ..." (vezi Anexa II).

Asaki expune pe scurt în „Albina" din 11 iulie 1837 vizita francezilor la Muzeul din Iaşi, dar nu aminteşte nimic de intenţia de a-i primi în Societate.

---

[6] „Muzeul National", II, 1837 — 39, p. 29 — 31 ; „Cantor de avis şi comerţ", I, 1837 — 1838, p. 77.

[7] Nicolae Şuţu s-a născut în 1798 la Constantinopol şi a murit în 1871 la Focşani. E fiul domnitorului Alexandru Şuţu. S-a făcut cunoscut prin scrierile sale economice.

[8] N. A. Bogdan, *Societatea medico-naturalistă şi muzeul istorico-natural din Iaşi*. Documente ..., Bucureşti, 1919, p. 8.

[9] B.A.R., secţia mss, coresp. Asaki, nr 28. 213, 28.180, 28. 189, 28. 191.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În scrisoarea din 3 august st. n., trimisă din Sculeni, în care Demidoff mulțumește lui Asaki pentru numirea sa ca membru corespondent, se menționează că doar unuia dintre călătorii francezi, L. A. de Sainson (care nu avea nici o atribuție științifică), nu i se trimisese diploma. Aceasta se datora nu unei neglijențe, așa cum insinuează prințul rus, ci unei exigențe a Societății, care, cu toată marea indulgență a articolului de statut citat, nu încălca anumite limite (Numai la insistența lui A. Demidoff, Louis Auguste de Sainson a fost totuși primit). (vezi Anexa I).

Din ciorna unei scrisori a lui Asaki (singura păstrată) (vezi Anexa I), ca și din răspunsurile lui Demidoff, se înțelege că omul de litere moldovean era deosebit de amabil, desigur și pentru că dorea ca în relatările de călătorie să se vorbească binevoitor despre români.

De fapt, primind membri din străinătate, societatea urmărea, pe lîngă scopul pur științific (obținerea unor publicații de specialitate, obiecte pentru muzeu, invitații la congrese), și unul de propagandă, de răspîndire a unor cunoștințe reale despre Moldova și români, în general.

Din datele care s-au păstrat, înțelegem că nici unul din acești primi membri francezi nu s-au mai interesat de societatea din care se simțiseră „onorați" să facă parte. Doar geograful J. J. Huot (cel care la 23 iulie 1837 îi scria lui G. Asaki din carantina de la Sculeni) face excepție. Continuator al lui Conrad Malte-Brun (i-a reeditat și completat geografia universală), el cere lui Asaki (în scrisoarea din 23 iulie, amintită mai sus) date amănunțite despre Moldova, pentru a le insera în noile ediții ale geografiei înaintașului său (vezi Anexa II). Îl interesau : constituția țării, organizarea justiției, impozitele, cheltuielile, comerțul, industria bogățiile minerale, temperatura și anotimpurile, populația etc. Cerea descrieri amănunțite și date statistice recente, raportate la altele mai vechi, rugînd să i se comunice toate lucrurile importante ce se puteau ști despre Moldova). Totodată, J. J. Huot, vicepreședinte sau fondator al unor societăți franceze de științe naturale, geologie, agricultură, litere și artă, îi propune lui Asaki să devină corespondent al lor (Nu avem nici o știre care să confirme realizarea acestui proiect). De asemenea promite că va trimite cîteva cărți de geologie și geografie bibliotecii Muzeului din Iași (Se cunoaște o singură carte trimisă de el : *Specimen Zoophytologie Dinuviannae* de J. Michelotti, ca dar din partea autorului [10].

Se pare că — din păcate — G. Asaki nu a răspuns frumoasei scrisori a lui J. J. Huot. S-ar putea că preocupările acelui an (grija pentru „Alăuta românească" și pentru școala de actorie abia înființate) să-l fi împiedicat de la un răspuns prompt, pe care, cu vremea, a și uitat că-l datora.

În ediția din 1853 a geografiei lui Conrad Malte-Brun, îngrijită de J. J. Huot (vol. IV, p. 354—363 și vol. II, p. 48) apar — față de edițiile anterioare — cîteva date în plus despre Moldova. Dar prin sărăcia lor în raport cu chestionarul alcătuit de J. J. Huot la 23 iulie 1837, nu susțin ipoteza unui eventual răspuns al lui Asaki.

Este adevărat că s-ar putea bănui și că acest răspuns a existat, dar nu a fost folosit decît parțial de geograful francez, care, o dată ajuns în reședința sa de la Versailles, prins de multiple ocupații, va fi pierdut ceva din interesul entuziast pentru Moldova.

Oricum, este ciudat că în ediția din 1853 a geografiei, J. J. Huot nu reproduce nici măcar datele interesante pe care Demidoff le obținuse de la marele logofăt Nicolae Șuțu și le reprodusese în al său *Voyage...*, apărut în 1840.

În schimb, în aceeași ediție a geografiei sînt expuse multe știri noi despre Țara Românească, știri ce fuseseră desigur luate de la oficialități în timpul șederii la București.

În a doua ediție a cărții lui Demidoff, apărută în 1841 la Paris, J. J. Huot vorbește încăodată despre țările române, într-un capitol ce conține descrierea geologică a locurilor prin care a trecut în 1837 expediția.

[10] N.A. Bogdan, *op. cit.*, p. 31.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANEXA I

[1] Monsieur,

J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 22 Juillet/3 Août pour me faire part de ma nomination de membre correspondant de la Société d'histoire naturelle de Moldavie en me transmettant les diplômes de ma commission scientifique composée de Mrs. du Ponceau, Huot, Rousseau, Leveillé et Raffet. Vous avez oublié celui de Mr. de Sainson qui était cependent désigné sur la note à la quelle j'ai apposé les noms de baptême ainsi que vous le desiriez.

Tous ces messieurs se joignent à moi pour vous remercier, Monsieur, d'un honneur que nous apprécions à sa juste valeur.

C'est dans ces sentiments que nous vous prions d'agréer, monsieur, l'assurence de notre consideration la plus distinguée.

J. J. Huot	Du Ponceau	Demidoff
Leveillé	Raffet	L. Rousseau
	De Sainson	

Veuillez bien envoyer le diplome de Mr. Sainson à Odessa poste restante à mon adresse.

De la 40^{me} de Skulani * le 3 août 1837

Adresa : Monsieur, Monsieur Asaky, à Iassy

Original B.A.R., Corespondență Asaki, 28.213

Iassy 26 Juillet/7 août 1837

[2] À Mr. Demidoff à Odessa.

Monssieur le Comte,

Aussitôt après la réception de la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser de la quarantaine, en date du 22/3 août, je me suis empressé (șters : de rectifier l'erreur l'omission) d'obtenir la nomination de Mr. Sainson comme membre de la Société d'Histoire naturelle de Moldavie et dont je transmets ci-joint les titres.

La société et moi en particulier nous nous félicitons de l'occasion par laquelle nous avons pu offrir M. le Comte, à vous ainsi qu'aux membres de votre comission scientifique un temoignage d'estime, qui ne saurait être que favorable aux progrès de notre etablissement.

Agréez, Monsieur le Comte, les assurances des sentiments de la haute considération avec lesquelles j'ai l'honneur d'être,

Votre

très humble Asaki

Original. Coresp. Asaki 28.180. Ciornă

Odessa le 28 août 1837

[3] Monsieur

Je m'empresse de vous accuser réception de la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 7 ct. pour m'annoncer la nomination de Mr. de Sainson comme Membre de la Société d'Histoire naturelle de Moldavie et m'en transmettre les titres. Je l'attends de Crimée

* Quarantaine de Skulani

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pour m'accompagner aux maneuvres de Vosnesensk; il sera infiniment sensible à ce témoignage d'estime de votre honorable société.

En vous remerciant beaucoup de l'empressement que vous avez bien voulu mettre à m'être agréable, en obtenant cette nomination, et de ce que vous avez la bonté de me dire de flatteux à cette occasion, je vous prie, Monsieur, d'agréer l'assurence de ma considération distinguée,

Démidoff

B.A.R. Original. Corespondență Asaki 28.189

ANEXA II

De la quarantaine de Skouliane le 23 Juillet 1837 (Nouveau style)

Monsieur l'Aga G. Asaky à Iassy.

Monsieur,

La manière affectueuse avec la quelle vous m'avez accueillé pendant mon court séjour à Iassy m'encourage à vous adresser une série de questions relatives à votre intéressant pays, que je voudrais être à portée de faire connaître, et de faire apprécier.

Constitution :En quoi diffère-t-elle de celle de la Valachie?
De combien de membres se compose l'assemblé des Boyards?
Quel est le mode d'élection?

Justice : Suit-on les mêmes coûtumes que dans la Valachie?
A-t-on comme dans ce dernier pays adopté le code criminel et le code de commerce français?
Quels sont les tribunaux qui existent en Moldavie?
L'institution du Jury y est-elle en usage?
Les juges sont-ils inamovibles?
Les procès sont-ils fréquents?
Les débats sont-ils publics?
Les crimes sont-ils fréquents?
L'homicide est-il punie de mort?
Dans quelle proportion le nombre des crimes, contre les personnes et contre les propriétés, se trouve-t-il en raport avec la population?

Impôt Le paysan y est-il seul soumi comme en Valachie?
A combien de piastres (de Valachie) s'élève-t-il par tête?
Y a-t-il aussi comme en Valachie un droit d'octroi sue les boissons?
Quels sont les revenus de l'Etat pour l'Impôt personnel, les Salines, les Douanes, les Patentes etc.?

Dépenses : Quelle est la contribution payée à la Porte?
A combien se monte la liste civile?
Quelles sont enfin les dépenses détaillées et la réserve de l'Etat?

Commerce : A combien évalue-t-on la valeur des importations et exportations?

Industrie : Quelles sont les branches d'industrie de la Moldavie?
Quelles sont les principales branches de culture?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

A quoi attribue-t-on le manque de . . . . . et le peut (?) d'avancement de l'industrie et de l'agriculture?

Les Juifs se livrent-ils à l'agriculture?

Richesse minérale: En quoi consiste-t-elle et quelle pourraient être du produite?

Quelles sont les principales euax minérales?

Quelles sont les rivières qui charrient de l'or?

Température et Saisons: Quelle est la température la plus basse, la température la plus haute, et la température moyenne? (en indiquant le thermomètre)?

Quelle est la quantité de pluie qui tombe annuellement à Iassy?

Comment se partagent les saisons? quelle est leur durée?

Quelles sont les vents dominants?

Population: Quel est le nombre d'habitants d'après le dernier recensement?

Quel est celui que presentai le recensement précédant?

(N. B. Il serait utile d'avoir la population par classes d'habitants)

Combien y a-t-il de Juifs? combien de catholiques romain?

Combien y a-t-il de Ziguennes? Sont-ils esclaves? Y en-a-t-il d'errants?

Y en a-t-il qui appartiennent à la couronne?

Animaux domestiques Combien y a-t-il de chevaux, de bœufs, de vaches, de moutons, de porcs, d'ânes, de chèvres, etc?

Habitations — Combien y a-t-il de maisons, de monastères, d'églises, de moulins, de distilleries, et d'autres fabriques?

Villes et villages Combien de villes? Combien de villages? Quelle est la population de Iassy et des principalles villes?

Nourriture et maladies — En quoi consiste la nourriture habituelle du peuple, soie dans les viiles, soie dans les campagnes? Les viandes salées sont-elles les plus habituelles? Quelle est la boisson fermentée?

Quelles sont les maladies dominantes?

Education — Combien y a-t-il d'écoles primaires et d'écoliers dans toute la Moldavie?

Combien de collèges et d'écoliers?

Combien de pensionnats?

Est-ce la même éducation qu'en Valachie?

Dignités Les principales dignités de l'Etat sont-elles les mêmes qu'en Valachie?

Superstition Quelles sont les principales superstitions répandues chez les paysans?

Histoire et archéologie Quelle est suivants les savants Moldaves, l'origine de la tête de bœuf adoptée poue les armes de la Moldavie? Est-ce parceque la légion romaine qui s'établit dans le pays avais dans ses étendards une tête de bœuf? Est-ce parceque depuis la plus haute antiquité le pays est riche en bestiaux?

Les Moldaves se designent-ils entre eux sous le nom de *Roumani* comme les Valaques?

D'où leur vient la dénomination de *Moldaves*?

Telles sont Monsieur, les principales questions dont je désirerais avoir la solution; si en m'adressant vos réponses il vous vient d'autres renseignements sous lesquels j'aurais oublié de vous faire des questions, vous m'obligeriez en me les communiquant. Je me propose de faire usage de ces documents dans la première édition du *Précis de la Géographie Universelle* (12 vol in 8^0) que j'ai fait avec Malte Brun et dans l'abrégé de géographie dont on termine la 2^e édition et dont une 3^e sera donnée l'année prochaine.

Je n'oublierai pas que je vous ai promi pour votre bibliothèque un exemplaire de cet abrégé, ainsi qu'un exemplaire d'une autre géographie élémentaire intitulée *Geographie des Ecoles*, et enfin un exemplaire d'un *Nouveau traité élémentaire de Géologie* dont j'ai publiée le 1er volume avant mon départ de France. La lecture que je viens de faire d'une petite

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

brochure relative à la *Société de medecine et d'histoire naturelle de Moldavie*,[1] vient de me suggérer l'idée d'entretenir une sorte de correspondance entre votre société et trois autre Société savantes qui résident à Versailles-ville que j'habite et qui n'est, comme vous le savez, qu'a 4 lieues de Paris. En conséquence, si vous le désirez, je m'offre de vous présenter comme membre correspondant à la *Société des Sciences naturelles de Seine et Oise*, dont je suis Vice-Président, à la *Société des Sciences morales des lettres et des arts de Seine et Oise*, dont je suis l'un des fondateurs, enfin à la *Société royale d'agriculture et des arts de Seine et Oise*, dont je suis trésorier perpétuel.

Suivant votre réponse afirmative je m'empresserai, Monsieur, de vous proposer à nos Sociétés et même si vous le desirez à la *Société geologique de France*, dont je suis l'un de fondateurs ; Je suis certain qu'elle s'empresseront de vous admettre dans leur sein.

C'est par les travaux des sociétés savantes que la civilisation et la lumière se répandent.

Si vous pensez, Monsieur, que j'ai quelque droit au titre de correspondant de votre Société, vous pouvez me proposer, je me trouverai heureux que mon passage en Moldavie m'ai offert l'occassion d'être lié aux savants d'un pays qui apprécie la France d'après son côté le plus honorable ; c'est..... comme foyer de lumière.

Il ne me reste plus, Monsieur, qu'à vous prier de m'adresser votre réponse à Odessa chez M. le Comte A. Demidoff.

Si passé le mois de Décembre prochain vous désiriez m'écrire, vous pouviez le faire en m'adressant votre lettre tout simplement *à Versailles.*

En attendant votre réponse, je vous prie, Monsieur, d'agréer l'assurance de ma parfaite considération,

J. J. Huot.

Adresa : Monsieur l'Aga George Asaky
Membre honoraire de la Société de Médecine et d'histoire naturelle de Moldavie.

À *Iassy*

Moldavie

B.A.R. Original. Corespondență Asaki. 28.191

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PUBLICISTICA LUI B. P. HASDEU (II)

VASILE SANDU

Aflat în contradicții de neconciliat cu mediul intelectualității ieșene, Hasdeu acceptă să se mute la București, în vara anului 1863, ca membru al Comisiei „documentale" și al Comisiei moșiilor mănăstirești. Se orientează destul de repede la fața locului, ia legătură cu Cezar Bolliac și începe să colaboreze la „Buciumul". În nr. din 4 septembrie 1863 al ziarului îi apare povestirea *Iancu și Ioniță seau Demustrarea socială a formulei matematice* $+ - = 0$*, în care se observă utilizarea resurselor umoristice din *Duduca Mamuca*, pe un ton mult mai degradat, făcînd serioase concesii gustului mediocru. În numerele din 24 septembrie și 3 octombrie este prezent cu *Comentariul asupra titlului domnilor români*: *Io, gospodar și voevoda*, în care demonstrația științifică este pusă în slujba unor țeluri politice. Întîlnindu-se mai mult din întîmplare cu opinia lui Papiu-Ilarian, el dovedește argumentat că particula voievodală *Io* derivă din numele regelui româno-bulgar Ioniță Asanul, fapt semnalat pentru prima oară de Dimitrie Cantemir. Constatînd că rolul înnoitor al revoluției s-a coborît la baladinajul răsturnării persoanelor, că spiritul de partid a devenit o simplă ceartă între indivizi care monopolizează patriotismul și înjumătățesc țara, el ar vrea să se ridice deasupra măruntelor patimi ale zilei și să apere viitorul numelui de român, în spiritul unei adevărate politici naționale. Exagerînd consecințele studiului filologic, crede că numai pe baza acestuia s-ar putea impune imperativul constituirii unui regat sub Alexandru Cuza. Elanul său, în care trebuie să vedem și o doză de interes, avînd în vedere că domnitorul intervenise pentru numirea lui în cele două comisii, dar nu numai atît, se exteriorizează frenetic, sub forma unei lozinci exaltate: „Să trăească regatul României! Să trăească regele Alesandru Ioan I!"[58].

În activitatea sa începe să-și facă loc tot mai mult preocuparea pentru problemele politice, manifestată în seria de articole despre „Votul Universale", publicată în „Buciumul" din luna octombrie 1863. Din motive de circumstanță mai mult decît din convingere politică, atacul se îndreaptă cu precădere înspre „Românul", al cărui rol pozitiv s-ar fi epuizat, acum avînd „...stilul oficios și leșinat al ziarului de la Caimata..."[59]. În schimb, „Buciumul", în tabăra căruia pătrunsese, este scris „...într'uă limbă curată românească, cu uă vervă și cu uă artă stilistică, ce urcă pe redactore la treapta celor mai buni prozaici români"[59]. Opiniile sale politice sînt lipsite de consecvență, în nr. 9 din octombrie al ziarului fiind

* Pentru simplificare, se respectă grafica care notează o realitate fonetică.

[58] *Comentariul asupra titlului domnilor români* ..., „Buciumul", anul I, 1863, nr. 111, 27 sept.

[59] *Votul Universale*, „Buciumul", anul I, 1863, nr. 124, 9 oct., p. 1, c. 2.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 303–310, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru recunoaşterea grabnică a votului universal, fie că vine de la Cameră, fie că vine din partea domnitorului, iar în nr. din 13 octombrie împotrivindu-se cu tărie ideii de a se accepta realizarea acestuia de către Cameră. Nu contestă faptul că în compoziţia Camerei trebuie să existe şi unii boieri democraţi, însă precumpănesc cei autocraţi, şi atunci „e absurd a cere Votul Universale de la seau prin Cameră. E primejdios a recurge la intermediul oligarchiei. E absurd şi primejdios!" [60]. Şi articolul nesemnat din 10 octombrie, prin spiritul anticiocoiesc care îl propulsionează, ca şi cel din 19 octombrie, semnat V., prin incisivitatea tonului, par a fi tot de el, dacă pornim de la titlul comun şi de la claritatea caracteristică scriitorului în derularea argumentelor. Invectivele sale nu au trecut neobservate de ziarul advers, ci au pricinuit riposte insidioase, la care colaboratorul „Buciumului" răspunde cu mînie [61]. Cu activitatea din „Buciumul", Hasdeu se apropie tot mai mult de formula publicistică, articolele sale eliberîndu-se de greaua erudiţie şi căpătînd verva şi dezinvoltura de stil prin care va excela de acum încolo creatorul revistei „Aghiuţă".

Prima revistă bucureşteană a lui Hasdeu, „Aghiuţă" [62], îşi face apariţia la 3 noiembrie 1863, într-un moment de mare încordare politică, provocată de luptele duse în jurul problemei agrare, cînd „monstruoasa coaliţie" se străduieşte să slăbească autoritatea domnitorului Cuza şi să zădărnicească realizarea reformelor democratice [63]. Revista îl sprijină pe domnitor şi denunţă maşinaţiile coaliţiei, vizîndu-i atît pe conservatori, dar mai ales pe liberali, în persoana lui C. A. Rosetti. Chiar articolul prin care debutează revista, *Levassor şi D. Rosetti*, semnat *...N...O...U*, are ca ţintă de atac pe cel care va constitui obiectul a numeroase zeflemele din cele 27 de numere, desfăşurate pe parcursul unui an şi jumătate. Îl consideră mai ceva decît celebrul artist comic, care apărea „...pe scenă în 14 străvestiri, sub 14 caractere şi cu 14 limbagiuri" [64]. Printr-un calambur de fină extracţie, dă de înţeles că atitudinea lui C. A. Rosetti are la bază cele mai josnice interese pecuniare: „Străvestirile, caracterele, limbagiurile d-lui sunt *nenumărate*, măcar că ele se manifestează prin *numerii* „Românului" şi măcar că d-lui îşi face prin ele un *nume-rar*" [64]. Hasdeu simulează admiraţia pentru „ilustrul comedian de la Caimata" [64], care într-o vreme divulgase în „Românul", pe urmele descoperirilor lui Bolliac, faptul „... că aşa-numita *alteţea sea principele Bibesco-Basaraba de Brancovano* nu este nici *Bibesco*, nici *alteţe*, nici *Basaraba*, nici *principe*, nici *Brancovano*, adică mai pe scurt nu este ceea ce vrea să fie şi vrea să fie ceea ce nu este" [64], ca, mai apoi, după ce anonimul personaj „...pune în mîna d-lui Rosetti uă amabilă poliţă către amabilul banchier D. Tetorian, pentru amabila sumă de una mie galbeni foarte amabili, să devină „... polinim, priimind de la Caimata un decret, în puterea cărui i se înapoieşte toate spoelile, şterse mai-nainte de la 18 Martiu 1863, şi *alteţea*, şi *principe*, şi *Bibesco*, şi *Basaraba*, şi *Brancovano*! Ne pare rău că înaltul nu-ştiu-cine n-a mai adunat veri-uă zece titluri: D. Rosetti i le-ar hărăzi pe toate, şi nu în *dar*, ci pentru *raţiuni ponderoase*!" [64], continuă cu sardonism redactorul lui „Aghiuţă".

De un efect mult mai durabil este bucata *Coaliţiunea. Un Misteriu politic în cîteva scene*, publicată tot în primul număr al revistei. De fapt, este vorba de o improvizaţie cu un tîlc antiboieresc, înscenată simplu, dar cu mult haz, într-un decor sinistru şi burlesc, atît de convenabil imaginaţiei hazardate a scriitorului. Cea dintîi scenă conţine discursurile lui Berlicoco,

---

[60] *Ibid.*, nr. 127, 13 oct., p. 2, c.3.

[61] *Sofismele românului*, „Buciumul", anul I, 1863, nr. 132, 20 oct., p.2, c.1.

[62] *Aghiuţă*, Anul I, Bucuresci, 60 parale numărul, 3 noembre 1863, Nr. 1, foia umoristică, satirică şi critică, directoare şi proprietariu Bogdan Petriceico-Hîjdău, gerante răspunzătoriu: Georgielonesco, administrator: D. Sache Piscupesco, Biroul în Pasagiul Român, Esă uă dată pe săptămînă, Duminica.

[63] Vezi Ovidiu Papadima, *Aspecte din viaţa revistelor româneşti între anii 1850 şi 1881*, în „Lb. şi lit.", vol. III, 1964.

[64] *Levassor şi D. Rosetti*, „Aghiuţă" anul I, 1863, nr. 1, 3 nov., p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„capul partitului anti-conservatori", şi ale lui Mefistofeles, „capul partitului anti-progresist", în primul trebuind să recunoaştem pe C. A. Rosetti, iar în cel de-al doilea pe I. Brătianu. Cea de-a doua dă la iveală înţelegerea acestora de a forma o coaliţie şi de a răsturna guvernul. În a treia se arată cum Burtă-verde şi Rat-doux, adică burghezia şi vulgul, sînt induşi în eroare de către Berlicoco, iar în ultima se dezvăluie modul în care Mefistofeles risipeşte îndoielile încercate cu privire la această alianţă de către Beizadea şi Căminar, care vor să reprezinte boierimea onestă. Cam din acest moment şi poate cu această scenetă Hasdeu îşi descoperise genul publicistic, adică acea formă care nu porneşte din vreo veleitate de a se realiza ca operă de artă, însă implică anumite efecte de ordin estetic, care nu e supusă unui plan riguros de construcţie, însă nu se abandonează întru totul întîmplării, care e prea firavă pentru a putea dăinui ca expresie plenară, dar şi prea densă pentru a trece drept simplă ziaristică. Înaintea lui Caragiale, Hasdeu are simţul enormităţii comice, al sforăriei patetice, cum se poate deduce din următoarea replică a lui Berlicoco, al cărei ton aminteşte îndeaproape de discursul incoerent al lui Caţavencu: „*Berlicoco* (în stînga): Confraţilor! voi, cari sunteţi cu mine făcliile partitului naţionale! Vă întreb, ce este despotismul? Despotismul este, cînd guvernul merge înainte fără a consulta naţiunea, naţiunea întreagă! Ei bine! vă mai întreb acuma, oare guvernul nostru n-a căzut el în estremitatea cea mai de pe urmă a despotismului, de vreme ce cutează a lucra fără noi; luaţi bine seama: fără noi, cari suntem capi ai partitului naţionale şi, prin urmare, naţiunea întreagă? Oricine n-a perdut cu desăvîrşire cele duo aţe conducătoarie ale vieţei politice, adică lumina internă şi voinţa esternă; oricine va recunoaşte că naţiunea e pe marginea peirei! *Mai multe voci din stînga*: Aşa e! Bravo, Berlicoco! aşa e! Să trăească Berlicoco! aşa e! urra Berlicoco!" [65].

Deşi îl anunţă prin numeroase ticuri verbale pe Caragiale, Hasdeu e mai apropiat de Heliade-Rădulescu, arma sa fiind mai degrabă diatriba decît ironia. Asemenea predecesorului său, el îşi asaltează victimele din toate laturile, nelăsîndu-le nici un răgaz pentru a se redresa. E adevărat că nu recurge la atîtea invective de ordin personal, că nu coboară tonul sub nivelul unei oarecare urbanităţi, însă nu e mai puţin darnic în aglomerarea detaliilor caricaturale şi mai puţin satisfăcut de starea dezolantă în care şi-a adus adversarii. E aceeaşi plăcere a inteligenţei care dispune de lume în mod suveran, care vede în oameni numai pionii planurilor ei năstruşnice, care a priceput mecanismul echivoc al existenţei, pînă la totala relativizare: „D. Rosetti are ochi mari şi urechi mici, d. Brătianu are ochi mici şi urechi mari; d. Rosetti aude cu urechile d-lui Brătianu, şi d. Brătianu vede cu ochii d-lui Rosetti. De ce oare ambii nu se pot adjuta unul de la altul pentru a *judeca* sănătos?" [66]. Aceeaşi dezvinovăţire ipocrită, cu efecte contrariante, atît de frecventă în *Domnul Sarsailă*, *autorul*: „D-voastră credeţi, poate, că noi satirizăm pe d. Rosetti? Fereascăne D-zeu! Din contra, analiza noastră areată profunda admiraţiune, ce o simţim pentru un bărbat, care singur la noi a reuşit aşa de bine în aplicaţiunea ştiinţii de a se face popularu" [67] şi la tot pasul adoptarea unei mine mobile, de candoare şi indiferenţă, care-l pune într-o încurcătură tot mai mare pe cel incriminat. Astfel, notează o discuţie între Rosetti şi unchiul acestuia, Ţelebi Iacovache, înregistrată pare că din întîmplare, dar ale cărei intenţii sînt cît se poate de clare:„ — Ţe mai faţe? ţe mai drega, anepse? / — Mă rog, mai încet, dragă moşule, că te vor auzi oamenii! întîmpină d. Rosetti îngălbenindu-se la faţă... / — Ma ţe daca auzi oamenii? / — Vor gîndi, fereascăne D-zeu, că nu suntem români; căci doară eşti frate bun cu tatî-meu! / — Sînto rumano si sînto greco, si rumano si greco. / — D'apoi şi eu tot aşa, moşule! sum şi român, şi grec: doveadă — cestiunea monastirilor închinate! deară meşteşugul este de a fi grec în

[65] *Coaliţiunea. Un Misteriu politic în cîteva scene*, „Aghiuţă", anul I, 1863, nr. I, 3 nov. p. 3.
[66] *Toate-vrutele*, *ibid.*, p. 6.
[67] *Ce vrea Caimata?*, *ibid.*, 1864, nr. 26, 10 mai, p. 188.
[68] *Fără titlu*, *ibid.*, 1863, nr. 1, 3 nov., p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

intru și român din afară ! / — Te prițepo, te prițepo !" [68]. Sau se împiedică de semnătura prescurtată a lui C. A. Rosetti, pentru a releva firea duplicitară a celui care face jocul ambelor tabere politice: „Toți articulii d-lui Rosetti sunt subsemnați C.A.R. — Legătura acestor litere e simbolul Coaliținei. Ca zeul Janus de la Roma, iscălitura direptorelui *Românului* are duo fețe. Liberalii o citesc din stînga în dreapta și admiră în cuvîntul „CAR" idea mergerii înainte seau progresul; ciocoii o citesc din dreapta în stînga și adoră, în cuventul „RAC", idea mergerii înapoi seau retrogradării. Iată de ce d. Rosetti, prin însuși numele seau, e nodul Coaliținei" [69]. Sau improvizează o conversație între „Aghiuță" și ecoul politic, cu intenții denigratoare, de un savuros joc de cuvinte, ce amintește vestita scenă a ecoului din *Țiganiada* lui Ioan Budai-Deleanu: „*Aghiuță*: Care să fie boala, ce face de tot țipă mereu d. Rosetti? *Echo*: Sete! *Aghiuță*: Crezi că e bolnav de sete; dar spune-mi anume ce feliu de sete îl îndeamnă așa la strigat. *Echo*: Rigat! *Aghiuță*: Oho! Nu e lucru de glumă! Atunci ar trebui să credem că, celebrînd liberalismul, el gîndește una și vorbește alminte. *Echo*: Minte. *Aghiuță*: O să te mai întreb un lucru. Nu știi oare cumva deacă boala cea grea a d-lui Rosetti poate s'aibă leac? *Echo*: Bolliac!" [70]. Merge atît de departe, încît scormonește detaliile vieții particulare a personajului său, cele mai multe datorate hazardului, numai pentru a-l compromite pe veci: „Ulița în care locuește d. Kogălniceanu se numește *Strada Poetului*. / Ulița în care locuește d. Rosetti se numește *Furtuna*. / Cînd d. Rosetti ne tulbură cu vijeliile sale, D. Kogălniceanu ne adoarme cu povești frumoase" [71].

A vedea în toate aceste invective, desigur multe din ele simple bufonerii, numai expresia unor resentimente de ordin personal ar fi să ignorăm adevăratul sens politic al campaniei antirosettiste. Înverșunarea lui Hasdeu are ca fond credința că Rosetti întruchipează cele mai abjecte porniri ale momentului de consolidare socială a burgheziei. Prin el, Hasdeu înfierează cîrdășia conservator-liberală, cunoscută sub numele de „monstruoasa coaliție", care se înfiripă acum.

Marele spectru al neliniștii sale este de fapt coaliția, în denunțarea căreia cheltuiește întreaga doză de incisivitate a sufletului său sarcastic. Mai întîi o definește jubilînd de ironie, dezumflînd pretențiile ei demagogice: „Ce este Coaliținea? Un mare bine, uă sublimă fericire, uă ancoră de mîntuire, un dar ceresc, un liman de scăpare, chivotul lui Noe *cu duo stagiuri* și așa mai departe, și așa mai departe, și așa mai departe" [72]. Apoi urmărește meandrele asaltului ei spre autoritatea publică, zvîrcolirile ei spasmodice, de animal devorator, pînă la triumful total. Așa, în *Conjurațiunea lui Fiasco*, „epopeă în 156 versuri", surprinde, la modul parodic, înțelegerea boierilor de a-l înlătura pe Kogălniceanu de la interne. Scena, de un umor burlesc, sugerează bine vacarmul dezbaterilor din Cameră, aducînd în prim plan personaje politice cunoscute, cum ar fi Epureanu, Costaforu, Arsachi, Boerescu („Omul Boieresc"): „Aplauze răsună. Oglinzile crap (Halal Boerescu! ce cap, bre! ce cap!) / Îndată se scrie trei coale de blam, / În care'ncepînd de la tata Adam / Păcatele toate făcute pân'az / Lui Kogălniceanu s-aruncă-n obraz! / Boierii citesc, recitesc, ear citesc, / Adaugă, schimbă, îmbunătățesc, / Pun virgule, puncturi, exclamațiuni, / În fine, fac sute și mii de minuni / Voind ca să fie perfect al lor op, / Și astfel s'ajungă d-a-dreptul la scop — / Să cază ministrul, să cază în praf, / Căci sufere țeara prin lipsa de jaf, / Căci geme poporul văzînd cu fiori / Că i se anunță un alt viitori" [73]. Alianța dintre conservatori și liberali a prilejuit ascensiunea fulgerătoare a elementelor ciocoiești, ceea ce-l va determina pe Hasdeu să identifice întreaga boierime cu pătura venală a parveniților de ultimă oră. Pe ciocoi îi apostrofează cu deosebită ardoare, în care dospesc nu numai revoltele sale de ordin politic, dar și drojdiile dispre-

[69] *Ibid.*, nr. 2, 10 nov., p. 15.
[70] *Toate-vrutele*, *ibid.*, 1864, nr. 9, 1 ian., p. 71.
[71] *Fără titlu*, *ibid.*, nr. 13, 6 febr., p. 99.
[72] *Fără titlu*, *ibid.*, 1863, nr. 1, 3 nov., p. 7.
[73] *Conjurațiunea lui Fiasco*, *ibid.*, 1864, nr. 19, 19 martie, p. 150.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lului de prinț dezmoștenit. Cunoscuta definire a ciocoismului are ca fundament sarcasmul suveran al scriitorului, anticipînd, prin disimulare și vervă, portretul savuros pe care-l face Arghezi boierului: „Ciocoismul se poate cunoaște nu depre ce el vrea, ci din contra depre acea ce el nu vrea. Ființa sa este un *minus*, uă *negațiune*, un ba-eu. / El nu vrea Unirea, nu pentru că i-ar zimbi înmulțirea domnielor, directoratelor etc.; nu! ci simplu, numai pentru că-i plac cifrele cu soț: 2 în loc de 1; 14 în loc de 7 etc. Un gust matematic! / El nu vrea instrucțiunea obligatoariă nu pentru ca țeranul să nu știe carte boerește; nu! ci simplu, numai din ura *obligațiunilor* de tot felul. Un simțiment liberale! / El nu vrea armarea țărei, nu pentru ca pușca țeranului să nu respunză cumva la biciușca proprietariului; nu! ci simplu, numai pentru că armele sunt scumpe și financele desorganisate. Uă economiă patriotică! / El nu vrea împroprietărirea săteanului, nu pentru că ar socoti proprietatea ca hrisovul din cer al boerului; nu! ci pentru că bietul sătean nu va ști ce să facă cu proprietatea sa. Un esces de filantropiă! / El nu vrea votul universale, nu pentru că acesta ar nimici orice deosebire de clase sociali și politice; nu! ci pentru că el cuprinde în sine toate principiele de mai sus, și Unirea, și instrucțiunea obligatoariă, și armarea țerei, și împroprietărirea sătenilor; adică pentru că el contrazice gustul matematic, simțimentul liberale, economia patriotică și escesul de filantropiă! / El nu vrea, el nu vrea, el nu vrea" [74]. Am reprodus întreaga definiție a ciocoismului, avînd în vedere că aci se observă mai bine structura multor articole ale lui Hasdeu, care procedează prin înșiruirea cu detașare a construcțiilor simetrice, culminînd spre o poantă debitată cu trepidație, pentru a spori efectul de ilaritate. Cele mai multe săgeți, nu întotdeauna cu ascuțișul cel mai fin, sînt trimise asupra Camerei, locul sabatului politic. De unde membrii ei se considerau „buni delegați", Hasdeu găsește de cuviință să-i numească „buni de-legați" [75]; în ea se țin „...*ședinți legislative* și *uitari executive*!" [76]; îi contestă calitatea de a fi „...o representațiune a țerii întregi" [77] într-o *Diagnostica și farmacopeà parlamentarie*, de un umor căznit; în sfîrșit, ca o culminație a tendinței sale spre exagerare, și-o reprezintă plină „...de guzgani și de șoarici, mici și mari, grași și slabi, sătui și flămînzi, dar de o potrivă gata a roade și a strica" [78].

Asemenea analogii, lipsite de transfigurare, puteau satisface vanitățile politice de moment, însă nu fac dovada unei alegeri prea izbutite a mijloacelor de satirizare. De altfel, publicistul nu excelează prin fermitatea convingerilor, care să-l facă nu numai temut, dar și ascultat. De pildă, atitudinea sa față de Kogălniceanu este cît se poate de contradictorie. Dacă în articolele citate mai sus îi este favorabil, pentru că vede în el o victimă a uneltirilor boierești, cînd îl bănuiește de duplicitate, adoptă o poziție diametral opusă, expunîndu-l ironiei, într-un pamflet memorabil, de o mare mobilitate a tonului: „Lui Rosset / zice el: / O să vezi — / zice el — / Că al meu — / zice el — / Minister — / zice el — / Va urma — / zice el — / Ori-ce sfat — / zice el — / Ce-mi va da — / zice el — / Foaia ta — / zice el! / 2. Lui Boleac / zice el: / Să mă crezi / zice el! / C-ori și cînd — / zice el — / Și-n ori-ce- / zice el — / Cu Rosset — / zice el — / Sum dușmân — / zice el — / Iar al tău — / zice el — / Serv plecat — / zice el — / 3. La boeri / zice el: / Sum boier — / zice el; / La țerani / zice el: / Sum țeran — / zice el; / Și-ori-cui / zice el: / Țîiu cu voi — / zice el... / Și mereu / zice el — / zice el — / zice el!!" [79].

Nu același lucru se poate susține cînd e vorba de Maiorescu, la adresa cărula se înmulțesc atacurile, ca urmare a amestecului acestula în intrigile care au adus cunoscuta destituire din învățămînt. Fiind membru al Comitetului școlar din Iași, Maiorescu avusese misiunea de a vizita mai multe școli primare din Moldova, în urma îndeplinirii cărela referase la Bucu-

[74] *Fără titlu*, *ibid.*, 1863, nr. 1, 3 nov., p. 7.
[75] *Cronica adunării legiuitoare*, *ibid.*, nr. 2, 10 nov., p. 9.
[76] *Camera și „Gazela de Transilvania"*, *ibid.*, nr. 5, 1 dec., p. 50.
[77] *Diagnostic și farmacopeea parlamentarie*, *ibid.*, 1864, nr. 21, 2 apr., p. 162.
[78] *Fără titlu*, *ibid.*, 1863, nr. 2, 10 nov., p. 9.
[79] *D. Kogălniceanu*, *ibid.*, 1864, nr. 14, 13 febr., p. 111.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

reşti, arătînd că starea acestora este deplorabilă şi cerînd astfel să i se acorde o sumă pentru a merge la Berlin, în vederea studierii condiţiilor învăţămîntului analog din Germania, ca astfel să propună soluţii de ameliorare a celui din ţara noastră, ceea ce ministerul acceptă, investindu-l cu vreo cîteva sute de galbeni : „*Aghiuţă* admiră aci şi simplitatea ministeriului şi naivitatea D-lui Maiorescu / Deacă D. Maiorescu nu cunoaşte pîn-acum condiţiunile unor şcoale primarie bune, apoi cu ce temei putut-a D-lui să dechiare ca rele pe cele visitate? /Deacă reportul unui aşa inspectore nu dovedeşte nici de cum reutatea şcoalelor visitate, apoi ce nevoiă avut-a ministeriul de a cheltui o sumă de bani pentru plimbarea D-lui Maiorescu?" [80]. Altă dată, „Aghiuţă" se bucură de nereuşita lui Maiorescu, care făcuse demersuri pentru a nu fi mutat din postul de director al gimnaziului în acela de director al şcolii preparandale din Iaşi. De astă dată se face aluzie la firea calculată a solicitatorului, care a pretins să i se plătească drumul de la Bucureşti la Iaşi, ceea ce ministerul ar fi aprobat, ca o ironie. Dacă răutatea i s-ar putea ierta oricînd lui Hasdeu, lipsa de haz, niciodată.

Orientat în primul rînd în problemele politice, „Aghiuţă" nu a exclus din preocupările sale urmărirea fenomenului literar, semnalînd atenţiei publice producţiile artistice neinspirate. De un umor suculent, cu toate excesele, este recenzarea dramei *Grigore Vodă* a lui Alexandru Depărăţeanu numai pe baza a 5 scene din primul act, publicate în „Buciumul". În forme aparent hazlii, Hasdeu preconizează ideea respectării culorii de epocă, pledînd pentru verosimilitate, pe care o concepe mai degrabă realist decît romantic : „Lasă că producerea d-lui Depărăţeanu nu poartă un nume istoric, fără a fi cît de puţin o producere istorică ; — Lasă că personajele dramei sunt imaginare şi chiar neprobabile, purtînd neşte numi neauzite dincolo de Milcov, precum : Branta, Fionescu, Ephes, Dies, Mateo, Lais, Anais etc. — Lasă că toţi moldovenii ai d-lui Depărăţeanu vorbesc în dialectul muntenesc : ăsta, îla, une etc. — Lasă că vă întîmpină la tot pasul versuri ca : « ... Bagă de seamă, Costachi ; ai jurat /Ş-ai fi un miserabil *să lingi unde-ai scuipat* ! » — Seau : — « Miiă ! hăis ! tprrrs ! » Lasă ... Nu vă temeţi că las ; las cu atît mai vărtos, că însăşi drama d-lui Depărăţeanu se începe cu cuvintele lui Costachi, vrînd să plece — « Te las ... »" [81]. Reflecţii de efect sînt făcute în legătură cu poezia lui Bolintineanu, pe care o găseşte prea îndatorată creaţiei lui Victor Hugo, ca şi asupra volumului *Misterele căsătoriei* al lui C. D. Aricescu, pe care îl dezavuează total.

Nu mai puţin interesante sînt încercările firave de beletristică, neînsemnate dacă le judecăm în sine, însă avînd o anume pondere în orientarea gustului public spre un nou gen de literatură. În *Crucea şi icusarul* ..., se relatează cu detaşare despre înfiripărea unei iubiri între Smărăndiţa, elevă la pension, şi Flutur, elev la Academia Mihăileană, tonul povestirii aducînd întrucîtva cu cel al schiţelor lui Caragiale : „Elevul Ghiţă Flutur se afla în cea mai strînsă legătură de amicie cu Iordăchel, fratele Smărăndiţel. Amicii amicilor noştri sunt amici ai noştri zice un proverb adus din ţeara care nu-şi aduce de la noi decît gogoaşe ... de mătasă. Presupunîndu-se deci că Iordăchel nu putea a nu fi amic cu soară-sa, urmează neapărat că şi Flutur, amicul lui Iordăchel, trebuia să devină amic cu Smărăndiţa amica sus-menţionatului" [82]. În *Să vedeţi cine sum eu !*, se realizează un fel de anchetă socială, mai înainte ca naturaliştii să statornicească această metodă. Eroul, Radu Piţigoi, se destăinuie în stilul personajelor lui Alecsandri şi Caragiale, avînd umilinţa şi megalomania acestora : „Vezîndu-l la putere, am avut speranţa de a intra şi eu la pîne : m-aşi fi mulţumit cu un directorat, se-înţelege de o cam-dată. D. Kogălniceanu m-a respins, şi am priceput atuncea că bieata ţeară n-a eşit încă din starea deplorabile, în care au aruncat-o guvernele trecute !" [83]. În nr. 24 din 3 mai se însăilează un dialog între Iancu şi Ioniţă (tot nume comune), a cărui rotire pe loc aminteşte de cel din *Căldură mare*, fără a avea, desigur, jocul de nuanţe al acestuia. Hasdeu nu ştie

[80] *Toate-vrutele*, *ibid.*, 1863, nr. 3, 17 nov., p. 23.
[81] *Mai iată unul*, *ibid.*, 1864, nr. 11, 16 ian., p. 85.
[82] *Crucea şi icusarul*, *ibid.*, 1863, nr. 2, 10 nov., p. 13.
[83] *Să vedeţi cine sum eu!* *ibid.*, 1864, nr. 10, 8 ian., p. 75.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau nu poate să se absoarbă în umbra creației sale, e prea vulcanic pentru a nu zvîrli, o dată cu flacăra, și cenușa elaborărilor sale, prea puțin încrezător în puterea de receptare a publicului, căruia trebuie să i se servească totul în modul cel mai explicit cu putință, chiar și cînd e vorba de simple improvizații : „*Iancu* : Ce mai faci? *Ioniță* : Nu prea bine. *Iancu* : Cu atâta mai reu. Însе ce ai mai făcut de când ne-am despărțit? *Ioniță* : M'am însurat. *Iancu* : Cu atât mai bine. *Ioniță* : Ba nu cu atât mai bine, căci am luat o femeiă rea. *Iancu* : Cu atât mai reu" etc. [84].

Asupra calității umorului practicat de revistă [85] a ținut să se pronunțe însuși Hasdeu, de data aceasta autoaprecierea fiind foarte aproape de adevăr. Încă din nr. 2, observă reacția „Nichipercii", „ ... dracul cel căzut în copilărie din causa unei vîrste prea înaintate" [86], care se temea de rivalitatea ghidușului „Aghiuță". Crede că îngrijorarea revistei amintite e neîntemeiată, de vreme ce „Aghiuță" concepe umorul într-un sens modern, neconfundîndu-l cu ocara personală sau intriga politicianistă : „Eu și Nichipercea vorbim duo limbi cu totul diferite ; încît o concurință de rivalitate e aci tot așa de cu neputință, precum ar fi ea între Punchul englese și gazeta reginei dela Madagascar. Liniștește-te, bunicule!" [87]. În nr. 4, pe lîngă ironizarea revistelor umoristice antecedente, intenția lui „Aghiuță" de a cultiva „... o satiră pură, o critică mușcătoare și spirituale" [88] se precizează mai clar, aceasta avînd drept finalitate : „În politică : susținerea tronului naționale și combaterea elementelor contrare, fie ele ziaristice, cameraliste seau chiar ministeriale. / În ne-politică : ridiculisarea viciului și a necapacității supt toate formele și de toate secsurile putincioase ... și neputincioase" [89]. Cu toată lunecarea spre licență, vizibilă chiar în acest succint program, Hasdeu a voit să dea o înaltă ținută morală revistei sale, să o îndrume spre respectarea adevăratelor valori ale umanității. Pare paradoxală afirmația sa că „Aghiuță" „ ... e religios chiar când rîde, ca bachantele antichității ..." [90], însă, privită mai îndeaproape, ea ne dezvăluie convingerea unui om în care n-a murit credința în frumos, bine și adevăr, care face din orice act al vieții sale un altar al aspirației spre ideal. În timp ce „Calendarul lui Nichipercea pe anul 1864" îl ponegrea ca pe un subvenționat al poliției, Hasdeu se recomanda, începînd cu nr. 13 al revistei, „directore fără speranță de a fi ministru și proprietar fără frică de legea rurală". Fiind prea zelos în apărarea ideilor democratice, el s-a amestecat în luptele politice acute, ironizînd coaliția pentru complotul încercat cu ocazia loviturii de stat date de Alexandru Ioan Cuza la 2 mai 1864. Poate ca ironia să-l fi atins și pe Kogălniceanu, acuzat mai înainte că face jocul tuturor partidelor, astfel încît acesta interzice revista printr-o ordonanță ministerială.

Rămas fără o tribună proprie de luptă, Hasdeu se abandonează pentru moment investigației istorice, ale cărei rezultate se concretizează fie în opere de ficțiune, fie în lucrări științifice, și acestea cvasiliterare. Găsește adăpost pentru scrierile sale la „Buciumul", unde colaborase cu destulă consecvență, în așa fel încît, printre adversari, circula zvonul că „Aghiuță" este numai o codiță a ziarului lui Bolliac [91]. Începînd cu numărul din 2 iulie și mergînd pînă la 25 august 1864, ilustrează „foliola" acestui ziar cu încercarea de roman *Viața unui boeriu*, din care realizează primul episod, *Ursita*, și începutul celui de-al doilea, *Pricopseala*, amîndouă aparținînd celei dintîi părți, intitulate *Copilăriele lui Iancu Moțoc*. Dacă „Reforma", se mîră că i se mai îngăduie colaborarea la „Viitorul" lui I. G. Racovsky, după ce scosese un ziar „comic", contestîndu-i competența în materie de istorie și acuzîndu-l de filoslavie, „Bu-

[84] *Fără titlu*, *ibid.*, nr. 24, 3 mai, p. 181.

[85] Vezi, în acest sens, Barbu Lăzăreanu, *Humorul lui Hasdeu*, ca și G. Munteanu, *B. P. Hasdeu*, E. p. 1., 1963.

[86] *Liniștește-te, bunicule!*, „Aghiuță", 1863, nr. 2, 10 nov., p. 12.

[87] *Ibid.*, p. 13.

[88] *Ibid.*

[89] *Fără titlu*, *ibid.*, nr. 4, 24 nov., p. 25.

[90] *Ibid.*

[91] Vezi *I. G. Valentineanu*, [România], *Revista politică*, „Reforma", an. VI, 1864, nr. 29, 9 apr., p. 114, c.l.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ciumul" îl felicită pe ministrul instrucțiunii publice pentru alegerea făcută în persoana lui Hasdeu, care primise misiunea de a edita „Archiva istorică a României": „D. Hăjdeu a dat atîtea probe de cunoștințele seale, de aplicările seale la tot ceea ce s'atinge de istoria patriei, de talentul și de gustul cu care ardică și fixează în memoriă faptele interesanți și puncturile principali ale epocelor istorice, încît, noi credem că altul mai nemerit decît D. Hăjdeu nu putea fi ales pentru esecutarea unei idee atât de naționale"[92]. În același număr — 4/6 august 1864 — îi publică „Introducerea" la primul volum al „Archivei ...", apărut tot în august 1864, sub auspiciile Ministerului Justiției, Cultelor și al Instrucțiunii Publice. Avînd conștiința marilor inițiați, alimentată și de cunoașterea a peste zece limbi antice și moderne, Hasdeu își propunea să dea la iveală mai ales documente istorice în care românii să mărturisească despre ei înșiși, spre deosebire de Papiu-Ilarian, care, după zisele istoricului nostru, reproduce în *Tesaurul de monumente* mai cu seamă relatări externe referitoare la istoria românilor. Aspirația sa tăinuită era de a continua „Arhiva românească" a lui Kogălniceanu, fără să-și dea seama că, deși poseda cunoștințe mai variate și o metodă comparativă mai evoluată, era lipsit de spirit sistematic și clarviziune științifică, pentru a egala acțiunea epocală a înaintașului său. Cele 4 tomuri ale „Arhivei ...", editate între 1864 — 1868, cuprind material eterogen, furnizat în parte de V. Alexandresco, relativ la istoria poporului nostru, din timpii cei mai îndepărtați și pînă în anul 1800. De caducitatea unor ipoteze, prelungite și în *Istoria critică a românilor*, își dădea seama însuși autorul, cînd amintea că el oferă numai premisele de la care se va porni în construirea doritului edificiu al istoriei române.

Peste un an, la 20 august 1865, „Arhiva istorică" e suprimată din ordinul ministrului instrucțiunii publice, C.A. Rosetti, așa încît Hasdeu este nevoit să caute un alt azil pentru descoperirile sale istoriografice, găsindu-l în „Buletinul instrucțiunei publice", unde tipărește, în numărul din 1 — 15 septembrie 1865, *Tractatul lui Neagoiă Basaraba despre arta militară*, însoțindu-l de un preambul explicativ. De fapt, anul acesta e mai puțin fertil pe tărîm publicistic, scriitorul consacrîndu-se unor activități menite să-i consolideze reputația științifică, cum ar fi conferințele ținute la Ateneu despre Talmud (27 februarie), despre istoria românilor (4 aprilie), despre Filimon și Depărățeanu (21 aprile), despre spătarul Milescu (?), despre Shylock, Gobseck și Moisi (5 decembrie) sau monografia istorică *Ion Vodă cel Cumplit*, apărută tot acum. El îl consideră anul cel mai fecund al vieții sale, amintind că în acest timp a scris dramele *Domnița Roxandra* și *Răzvan și Vidra*, a căror realizare a pune pe seama norocului de a fi întîlnit o femeie modestă și înțelegătoare cum a fost Iulia Faliciu, cu care s-a căsătorit la 10 iunie 1865. Dar demonul său interior era prea nestăpînit pentru a putea fi îngrădit în limitele unor ocupații statornice, astfel că în anul următor încearcă o altă publicație care ar fi trebuit să fie continuatoarea revistei „Aghiuță" și căreia îi dă titlul semnificativ de „Satyrul".

[92] *Fără titlu*, „Buciumul", anul II, 1864, nr. 265, 4/6 aug., p. 1, c. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIN CORESPONDENȚA IULIA — BOGDAN P. HASDEU (II)

CRINA DECUSARĂ-BOCȘA

Corespondența din anii 1886 — 1888 dintre Bogdan Petriceicu Hasdeu și fiica sa capătă din ce în ce mai mult amprenta discuțiilor colegiale. Iulia Hasdeu relatează nu atît despre situația școlară, cît mai ales despre preocupările ei literare.

Chere père,

[...]

Pour mes poésies, je t'en enverai quand j'aurai le temps de les copier; mais je préférerais même ne pas les publier d'abord en Roumanie. Quant au pseudonyme, jamais je ne signerai Jules Dieudonné; je veux signer ou Armand Camille, ou Camille Armand; ces deux noms me sont venus tout d'un comp à l'esprit, dans des circonstances qui font que j'y tiens d'une façon superstitieuse.

Maman me charge de te dire qu'ayant fait beaucoup de dépenses ce moi-ci, et le temps étant très froid (la neige est tombée hier) elle aurait besoin d'argent le plus tôt possible.

Là-dessus, bonsoir, je m'endors sur mon papier, tant je suis lasse. Voilà j'éspère, une longue lettre.

Bien des choses aux vieilles; donne-nous des nouvelles du petit Alexandre, ou fais nous en donner, s'il te plait. Loïsa et Diane sont-elle mortes de froid?

Ta fille respectueuse et aimante,

Lilica

9 décembree 1886.

Vineri, 13 nov. 1887

Dragelor mele Iulli,

Astăzi, joi, la ora 3 p.m., am primit scrisoarea voastră, la 4 a trebuit să mă duc la lecția la Universitate; la 6 m-am întors acasă și am prînzit; la 8 am plecat la teatru unde se dă Răzvan și Vidra; la 12 și jumătate m-am întors acasă, după un succes mai mult decît strălucit și m-am așezat să vă scriu ... voi termina mîine.

. . . . . .

Deși actorii au jucat prost, totuși publicul era încîntat; am fost chemat de trei ori pe scenă și mi s-a dat o superbă cunună de stejari și lauri artificiali, mare de 1 1/2 metru în circomferință, cu largi rubanuri de moare alb, pe care e scris cu aur, de o parte: „Să trăiești, maestre

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 311–320, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Hasdeu", de alta : „Joi 12 noiembrie 1887, *Răzvan și Vidra*". E din partea studenților și a junimii. Trebuie să fi costat cel puțin 300 fr.

Deși spectacolul se anunțase numai cu 2 zile înainte, teatrul era plin. Alexandri a venit într-adins de la Mircești. Din literații bucureșteni n-a lipsit nici unul. Sturza și D-na Sturza erau într-o lojă. Numai palatul a lipsit, căci de ! Răzvan nu este o piesă care să placă regilor.

Mline, simbătă, a 2-a reprezentație.

Șăineanu mi-a descris petrecerea de la ziua Lilicuței și-i sînt foarte recunoscător, căci de la voi am primit scrisoarea tocmai cu o săptămînă mai tîrziu și eram foarte îngrijat. Îmi pare bine că D-na Mihai a petrecut și ea cu voi ; cît despre D-na Cocio, văd cu plăcere că opiniunea voastră nu e mai bună de cum fusese a mea chiar de la prima vedere. Spusu-va oare că mă cunoaște de la Mandrea ?

Le langage este un subiect filozofic și lingvistic, totodată. V-am trimis ieri o carte a mea, din care unele capitole pot să nu fie fără interes pentru această chestiune, mai ales : „Limba in abstracto" „Limba in concreto", „Limba națională" „Limba poetică" [1]

Aștept cu nerăbdare pe Sanda.

Agrippa și Sultan sînt sănătoși.

Vă sărut de mii și mii de ori. Nu întîrziați a-mi scrie.

Iubitorul soț și tată
Bogdan

Vineri

Paris, dimanche 6 novembre 1887

Cher père,

J'ai reçu — ou plutôt nous avons reçu ta seconde lettre, qui servait de réponse a la mienne. Je te remercie de tes renseignements sur les mots que je t'ai demandés [2]. Quant a Vlahuță, tu sais bien que tu m'en avais acheté un pour moi, et je me suis trompée en prenant le tien pour le mien [3].

Je t'enverrai le tien, mais à condition que tu ne manques pas de me renvoyer le mien, qui doit se trouver parmi tes livres. Ce qui est bien plus grave que Vlahuță, c'est que maman — prenant ton Dictionnaire de médicine de Littré pour un dictionnaire à moi, — l'a empaqueté et l'a apporté ici. Je n'en ai, pour mon compte, nul besoin ; mais comme il est en fort mauvais état je ne sais si je le dois te l'expédier avec Vlahuță et avec Datinele la înmormentări de Burada, annotés par toi, et que maman a fourrés aussi dans le coffre aux bouquins.

À peine arrivées, Alexandre Ghica est venu nous voir ; mais comme tout était en désordre chez nous, nous avions fait dire à la concierge que nous n'y étions pour personne, de sorte qu'il n'est pas monté. Le lendemain, nous avons reçu la visite de M. G. Bengesco ; maman l'a reçu et a causé longtemps avec lui ; malheureusement, je n'ai pas pu le voir, bien qu'il soit venu „pour me feliciter", disait-il ; en vérité, je me demande de quoi. J'étais en train d'arranger ma bibliothèque, et si remplie de poussière et si décoiffée que j'aurais fait peur à un ramoneur de cheminées. M. Bengesco a dit a maman qu'il avait présenté ton Dictionnaire à l'Académie des Inscriptions — ou à l'Académie Française, je ne peux pas savoir au juste, car maman n'a pas bien compris ; je crois plutôt que c'est à l'Académie Française, car c'est elle surtout qui s'oc-

[1] 17 nov. 1887-M. Séailles i-a dat Iuliei ca subiect de expus oral „Le langage ce n'est pas une petite affaire". Nuvela *Sanda*.

[2] Este vorba de cuvintele „caic" și „malotea".

[3] La plecarea din țară Iulia luase din greșeală volumul de opere de Vlahuță, adnotat de Hasdeu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cupe des grands étymologies. En tout cas, M. Bengesco semble t'aimer beaucoup et t'envoie mille compliments.

Un jour, en allant renouveler notre abonnement au „Temps", maman et moi nous avons rencontré, rue Bonaparte, ma marraine, Madame Radu Mihai, en compagnie d'une certaine Madame Cocio. Elle est venue ici soigner ses jambes atteintes de rhumatismes ; sa fille Marie est avec elle. Elle justement de nous chercher Boul. St. Germain, au numero 146. Tu penses si elle a pu nous trouver. Elle restera à Paris une vingtanie de jours et a promis de venir nous voir.

Jeudi, 3 novembre, a en bien, à la Sorbonne, la céremonie de l'ouverture des Cours de la Faculté des Lettre. À cette ceremonie, M. M. Ludovic Carrau, mon directeur d'études, et Larisse, directeur des études historiques, ont tennu des discours remarquables ; je te les enverrai sitôt qu'ils seront publies M. Larisse surtout, dar son discours, a poussé une charge à fond contu le baccalauréat qui a été tres applaudie, et qui pourra viveiment intéresser M. Stourza, à qui je te prie de remettre un exemplaire de ces discours quand tu l'avais reçus.

Lundi, demain, les cours vont commencer. Après de jouyeuses vacances, je m'en vais travailler fenne. À propos, mes camarades, M. M. Bellesort, Gaschet et Normsont été reçus à la Licence au mois de juillet, ainsi que M. Rolland. Les deux premiere le méritaient plunement ; le troisième, bien qu'intelligent, à été certe favorisé ; quant à Rolland, je ne puis juger de ses forces, car il étudiait l'Histoire et n'a jamais rien fait aux cours communs.

Néanmoins, je suis bien contente de leur succès, qui est un bon pronostic pour moi.

Une nouvelle : Mademoiselle Leà Christie Martel se marie au mois de décembre avec M. Maugeaut, ancien directeur de la „France libre", actuellement journaliste et auteur de la pièce „Jacques Bonhomme", où Leà a joué le rôle de la châtelaine que j'ai célébrée dans le sonnet que tu connais. Elle tient absolument à ce que nous assistions à son marlage, qui sera civil ; il y aura concert et bal ensuite. Je tâcherai d'y aller, car la société sera composé d'hommes de lettres et de journalistes, et puis j'aime bien toute cette famille des Martel, qui sont d'excellentes gens, et fort distingués.

Si tu vois Madame Noviano, tu lui dira, s'il te plait, que son bouquet, arrivé sain et sauf à Paris, orne encore notre cheminée ; ses fleurs, bien que fanées, ont ce parfum de roses vieillies et ces couleurs éffacées qui rappellent les musées d'antiquité ; c'est dire qu'elles ne sont pas sans charmes. Et puis se sont des fleurs du pays, elles nous sont par conséquent doublement précieuses.

Tant qu'elles ne tomberont pas en poussière, nous les conserverons ainsi que des reliques.

Je suis contente, ainsi que maman, de savoir Agrippa et Sultan heureux et bien portants. Le petit Sultan, qui a le caractère d'une levantine, capricieux et changeant, a dû m'oublier, sans doute, malgré les caresses dont je l'accablais ; j'ai plus de confiance en la fidelité d'Agrippa, car je ne crois pas du tout au caractère volage qu'on attribue aux Français. Si'il est des gens volages, se sont sans doute nos charmants Roumains.

Ah ! me voilà bien heureuse du départ de l'illustre poète roumain M. Al. A. Macedonsk i, et du changement de titre de votre Revue[4]. Le titre „Literatorul" était stupide, je te l'avais dit, et quant au nouveau, je l'aime seulement, je ne trouve pas qu'il indique le caractère essentiellement littéraire de votre journal. La nouvelle revue de M-me Adam s'occupe autant de polltique et de finances que de littérature ; la vôtre, je crois, ne doit s'occuper que de choses littéraires et le nom doit exprimer cela ; voilà du moins ce que je pense ; maintenant, si tu peux me prouver le contraire, je ne demande pas mieux que de me laisser convaincre.

Tout ce que je puis te demander, c'est de me l'envoyer, cette „Revue", quelque soit le titre, sitôt qu'elle paraltra.

---

[4] Macedonski plecase de la „Literatorul", conducerea revistei luind-o Hasdeu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Je t'enverrai aussi mon premier essai en roumain, *Sanda*, quand j'aurai le temps de le copier, car en cet état tu ne pourrais guère le lire ; et je te prierai de me renvoyer le manuscrit avec les corrections que tu auras jugées nécessaires.

Là-dessus, au revoir

Ta fille respecteuse et aimante.

Julie

P. S. Nous attendons tous les jours l'arivée des journaux du pays ; „Étoile roumaine", „Roumania liberă" etc. Et nous ne voyons rien venir, comme la sœur Anne du conte de Barbe-bleue. Je te prie de nous les envoyer au plus tôt.

Dragelor mele Iulii,

[...],„Revista nouă", negreșit ați primit-o. Aștept judecata [5] [...] Ce mai doriți? Eu din parte-mi nu mai doresc decît pe *Sanda* qui se fait trop attendre.

Cred că v-ați împăcat cu Vlahuță. Nuvelist slab, poet însă de prima ordine, superior lui Alecsandri, căci e mai artist prin formă, și are idei. Cu Vrancea și cu Vlahuță sub aripele mele, cu acești doi VV se poate zice : veni, vidi și al treilea sînt eu ! „vici" [...]

„Eu înțeleg focul Lilicuței de a face licența mai curînd, dar o dată cu capul *nu* în dauna sănătății. Sănătatea pe prima linie, studiul pe a doua ; și e foarte logic, căci omul poate fi sănătos fără studiu, dar nu poate studia fără sănătate".

Dragelor mele Iulii,

Dacă Lilicuța mă iubește cîtuși de puțin, dacă ea ține la liniștea mea, dacă — în fine — nu vrea să vă readuc imediat la București, trebuie să poarte flanela și să nu abuzeze de muncă, să nu se scoale prea de dimineață. Tocmai vîrsta de 18 ani și tocmai în Paris sînt tot ce poate fi mai periculos cînd cineva nu se păzește. Flanelă, picioare încălțate cald, o cer în modul cel mai imperios. Apoi văd că voi nu mai întrebați de doftor? Sînt atît de îngrijat, atît de isbit încît numai prin cele de mai sus, cuvinte amare și necioplite, am putut să încep răspunsul meu la o scrisoare lungă, drăgălașă, plină de fapte, și de spirit, pe care am primit-o după multă așteptare. Scriind însă tremură mîna ca la un bețiv și trebuie să mă odihnesc o clipă.

Reîncepînd, îmi vine iarăși să strig : flanelă ! ciorapi de lînă ! chiar cu pericolul de a mă lua cineva Herșcu Boccegiul !

Aprecierile voastre despre „Revista nouă" sînt foarte juste. Pe viitor, foile vor fi mai bine cusute. Vlahuță se va îndrepta și el întrucît privește direcțiunea, căci talent are destul și prea destul. Peste cîteva zile, el și Vrancea trimit amîndoi la Paris ca omagiu pentru dșoara Hasdeu toate operele lor într-o ediție de lux. Atît dînșii amîndoi, precum și Gion și Racoviță, vor merge din ce în ce mai bine, căci au în mine o încredere atît de oarbă și cu temei, încît dacă le-aș spune de a purta cîte două perechi de flanele și cîte trei perechi de ciorapi de lînă, m-ar asculta la moment.

Îmi pare bine că v-a plăcut Gaston Paris, care este ceva mai elocvent decît Wilhelm Meyer, cel de la Zürich. Prînzul pe care l-ați dat amicilor, era de trebuință. Vizita la Alecsandri — de asemenea. Spusu-va Alecsandri ceva despre „Revista Nouă"? Noi i-am trimis-o fiindcă a cerut-o el însuși, ca și Ion Ghica de la Londra ...

Astăzi, înainte de a fi primit scrisoarea voastră, v-am expediat o telegramă și bursa cu chirla (1500 fr).

---

[5] Despre titlul revistei Hasdeu îi scrisese Iuliei că : « Cuvîntul „Revista", „Revue" „Revîne" etc. exclude orice politică militantă sau subiectivă ..."

„ Revista Nouă" va publica „tot ce poate fi à la portée de toute le monde", tot ce nu este prea special, tot ce poate să formeze gustul poporului în diferite direcțiuni. Te mulțumești? » (A.S. V — 418)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Negreșit, ați primit deja. Peste cîteva zile veți primi și ultima fascioară din Dicționar, împreună cu 2 exemplare din tomul 1!

Acasă totul e bine, „căței" y compris.

Vă sărut pe amîndouă de mii și mii de ori, iubitorul soț și tată,

Bogdan

Joi, 30 decembrie 1887
Ajunul Anului Nou
8 ore seara [6]

Paris vendredi
16 décembre 1887

Chèr père,

[...]

Ispirescu ... „cet homme vraiment digne de tous les éloges, qui a consciencieusement et sans réclame servi son pays, et que j'admire et honore [7] une vie de travail laborieuse et modeste, mais cela fait honte au pays qui laisse ainsi s'éteindre, les seules, les vraies gloires dont il puisse s'enorgueillir, sans manifester le moindre regret, la moindre sympathie à ce lutteur qui succombe au milieu de sa tâche. Je trouve cela révoltant et j'en rougis pour nos souverains, pour nos gouvernants, pour toute la Roumanie ... on lit chez nous *Manon Lescaut* et *Le maître de forges*, et *L'Abbé Constantin*, mais *Les Basme* d'Ispiresco! Qu'est-ce que c'est que ça?

Merci pour ton livre de phrases latines [...]

Il y a longtemps déjà que j'ai dans la tête d'écrire quelque chose sur nos heiduques du commencement de ce siècle.

Quant à *Sanda*, ce n'est qu'un essai, un exercise de roumain.

Paris, dimanche
4 décembre 1887

Cher père,

C'est aujourd'hui dimanche et je m'empresse de profiter de ma matinée pour t'écrire, parce que cette après-midi nous allons, maman et moi, à la Comédie-Française, voir *On ne badins pas avec l'amour* de Musset et *Vincenite*, un acte en vers qu'on dit délicieux. En vérité, je n'ai rien de bien intéressant à te dire; je pioche toujours comme quatre et je n'ai pas en encore le temps de copier ma pauvre petite *Sanda* [8]. J'espère pourtant te l'envoyer un de ces jours. Je te remercie pour tes *Cuvente din bătrîni*. Ma leçon sur le langage aura lieu bien assez tard, car il y a une foule d'élèves nouveaux qui doivent parler avant moi de questions moins compliquées, et M. Séailles se garde toujours pour la bonne bouche.

Un de mes camarades à la Sorbonne m'a dit que M. Sarcey est venu assister à une leçon de M. Larroumet justement un jour que je n'y étais pas, n'ayant pu sortir à cause d'un rhume horrible qui, grâce a Dieu, est passé maintenant. J'ai bien regrete de n'avoir pas vu la tête de

[6] Hasdeu completează scrisoarea cu exclamații, imperative scrise peste rînduri, de-a curmezișul paginii: Flanelă! Doftor!

[7] B. P. Hasdeu le scrisese: «Mare păcat că mi-a murit un colaborator eminent; nemuritorul Ispirescu. O pierdere ireparabilă, pentru literatura poporană. Citiți despre el articolul lui Vrancea în „Românul"».

[8] Eroina nuvelei cu același nume.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sarcey, car j'aime beaucoup ses critiques du „Temps", et je souhaiterais de tout mon cœur que M. Gion à qui il n'a pas le bonheur de plaire, pût faire l'analyse d'un pièce en un acte comme Sarcey fait l'analyse et la critique de *La Souris* ou de la *Tosca*.

À propos de Gion, je voudrais bien lire un peu ce qu'il dit de *Răzvan et Vidra*; je te prie de m'envoyer son article du „Românul". Pour moi, Răzvan est un chef d'oeuvre à tous les points de vue; mais je doute qu'à Bucarest on l'apprécie à sa juste valeur.

Je t'envoie ci-jointe à ma lettre ma réponse à M-le Sevastos, dont j'ai perdu l'adresse. Je te supplie de lui expédier cette lettre, écrite depuis le 17 novembre. Je t'envoie aussi Vlahuță, dont je t'avoue que les nouvelles me paraissent infiniment inférieures à celle de de la Vrancea et Burada. Le héros de Vlahuță, Radu Munteanu, ne fait l'effet d'un Werther plus râté, plus disloqué, plus mesquin. Un jeun gens de dixhuit ans qui meurt dégoûté de la vie parce qu'il été recallé à son baccalauréat, par sa faute !. Je trouve cela enfantin et niais, et qui plus est dangereux pour une jeune littérature comme la nôtre, dont les héros devraient être de braves gaillards pleine d'ardeur, d'entrain et de vie. Radu este un squelette décharmé et desséché. Je n'aime pas ces sortes de héros-là, moi.

Ta fille respecteuse et aimante,

Lilica

N'iras tu plus voir Coquelin aimé, Coquelin le merveilleux? Si tu n'y vas pas, tu es indigne de vivre.

P. S. Soigne toujours notre pauvre Agrippa[9] et le petit Sultan. Qu'on leur donne toujours beaucoup d'eau et que Sultan ne mange pas de viande.

P.S. Dis donc, et la fameuse revue? N'a-t-elle pas encore paru?

Pourquoi ne me l'envoies-tu pas? Je l'attends avec impatience

Iulia

Dragelor mele Iulii, 1/13 ianuarie 1888

V-am scris ieri, dar eram atît de emoționat, încît n-am răspuns la o întrebare a Lilicuței, și știu cum se supără ea cînd nu i se răspunde totdeauna. Cine este Minuzio?...vai, e tot Vlahuță, acela care nu scrie bine nici în proză, nici în versuri: L'article sur Asaki est intéressant et bien fait; quel en est le véritable auteur?[10].

Al doilea, despre muzică. Depuis quand te mêles-tu de juger les compositions de musique? Gravă insultă! care însă îmi place foarte mult. Să afle dară teribila mea fiică, că la „Revista nouă" este un comitet muzical din: Dumitrescu (Conservator din Viena), Voreas (Conservator de Paris), Papasovici (idem) Sihlénu (Conservator de Neapole); afară de aceștia, Vrancea cîntă din vioară ca un adevărat lăutar și Paraschivescu cîntă din flaut. Ei, prin urmare, am la dispoziținea mea vreo 12 urechi suplimentare, prin care pot să judec, les compositions de musique". Sînt urechiat de tot, întrucît se atinge de muzică. Acuma, vă sărut încă o dată pe amîndouă de mii de ori, iubitorul soț și tată, Bogdan.

Flanelă! Ciorapi de lînă! Doftor! Sculare mai tîrziu!

Vineri dimineața

---

[9] Agripa și Sultan erau cîinii lăsați la București în grija D-nei Svîrlescu și a lui Hasdeu.

[10] În altă scrisoare, Iulia va comenta: „Tu me dis que Vlahuță est l'auteur de la notice sur Assaki; j'en suis ravie pour lui et je ne m'en etonne pas; je ne lui ai jamais contèsté le talent d'èrivant. Je déplore seulement dans ses romans et vers l'emploi qu'il fait de ce talent. J'attends avec impatience le livre que de la Vrancea veut bien m'envoyer".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dragelor mele Iulii,

În cele două scrisori ale voastre n-am înțeles un lucru. Amîndouă sînt din aceiași zi (luni, 23 Janvier) și totuși într-una nevasta mea e sănătoasă, iar în cealaltă „maman a la fièvre depuis deux jours". Cum așa?

Am primit o scrisoare și de la Șăineanu, care — ca totdeauna — e încîntat de voi amîndouă.

La noi nici o dată iarna n-a fost mai aspră. Zăpada nemaipomenită și frig siberian. De aceea, lupii domnesc în toată puterea cuvîntului. În districte 2 popi au fost mîncați de acești „cîini a lui Sf. Petru", după cum crede poporul (vezi în *Etymologica* cam la cuvîntul apostul). Ceva mai mult, lupii au mîncat 3 călărași cu caii lor, după ce bieții oameni se apărașeră cu săbii, astfel încît săbiile s-au găsit rupte (ce mai săbii? negreșit nu de Toledo!). În București lupii s-au arătat pînă la șosea, ba unul trecînd bariera a rătăcit pînă la casele lui Pascal de lîngă casele Cutzaridei, unde șezusem noi și unde Lilicuța văzuse pe îngeri zburînd. Cu toate astea, acest frig e sănătos, mai sănătos decît umezeala de la Paris și rău va fi numai cînd se va topi zăpada. Cu starea sănătății sale, eu nu cred că ar fi bine să meargă Lilicuța la balul costumat de la Maillart, oricît de frumos ar fi costumul românesc. Un bal îmbolnăvește pe un om sănătos, d-apoi pe un bolnav..!

Poimîine iese nr. 2 din „Revista Nouă". Îl veți primi imediat. E mai frumos decît nr. 1; nu garantez însă că va fi mai bine cusut, deși am atras atenția tipografiei asupra acestui punct.

Mă supun la severa... nu Severa Novianu, care vă trimite mii de complimente... la severa critică a Lilicuței, încă o poezie, un pastel-terțet inspirat de teribila noastră iarnă. Contactul cu tînăra pleiadă de poeți și artiști de la „Revistă" a deșteptat în mine de mult adormita inspirațiune și-apoi cu o energie pe care n-o înțeleg eu singur.

De altminterea acasă totul e bine. Toți cățeii și necățeii mănîncă bine, beau bine, dorm bine, eu poate mai rău decît dînșii, căci cu apetitul nu mă pot lăuda.

Scrieți-mi măcar două-trei rînduri, dar în fiecare săptămînă.

Vă sărut pe amîndouă de mii și mii de ori,

Iubitorul șoț și tată

P.S. *Etymologicum*, Vrancea și Vlahuță — peste cîteva zile, căci trebuie făcut pachet cu pînză și eu nu sînt prea meșter.

Bogdan Petriceicu Hasdeu către Iulia

[...]

Șăineanu nu este nici mare talent, nici talent vast; dar în oricari specialitate, care e foarte trebuincioasă românilor, poate să aducă servicii însemnate [...]

„Rezerva personală pe de o parte, recunoștința care-mi datorează în trecut și interesul în viitor pe de alta, iată ceea ce face din Șăineanu un excelent corespondent, plin de admirațiune pentru voi amîndouă, dar care vede totodată lucrurile cu ochii reci ai unui străin [11].

Paris le 5 février 188;

Cher père,

Si je n'ai pas répondu plus tôt à ta lettre, c'est pour une excellente raison, parce que cela m'a été impossible; et cela m'a été impossible pour une très mauvaise raison, parce

[11] B. P. Hasdeu îl rugase pe Lazăr Șăineanu să aibă grijă de cele două Iulii aflate la Paris. Lilica s-a dovedit a fi foarte refractară la acest fel de control patern indirect:

„Seineano est venu aujourd'hui ici; je ne l'ai pas vu j'étais au lit, et j'ai béni le ciel de m'avoir épargné la vue de son affreux museau. Quel type que cet homme! Tu appelles cela un homme intelligent, toi? Un homme savant? Peut-être, en sa toute petite spécialité; mais en tout autre chose, même en littérature, ah! c'est la nullité la plus complète que j'ai jamais rencontrée, depuis le fameux Brosteanu de l'année dernière. Il le reconnaît lui-même du reste, et avec une morque, un orgueil inégalables.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

que j'ai été malade, et je ne suis pas même aujourd'hui tout à fait rétablie. La dernière fois que je t'ai écrit je ne me portais déjà pas bien, bientôt le mal se déclara complètement. J'avais bel et bien une bronchite et depuis tantôt trois semaines je n'aurais pas mis le nez dehors. Ceci est fait sans doute pour etonner et scandaliser tes bons amis et disciples, auprès desquels tu m'a fait, à ce qu'il paraît, une réputation de force et de santé invincibles que je m'efforce mais vainemen hélas, de mériter. Je me rapelle en effet que cet été, à Courtea d'Argesch, où j'ai en l'honneur de voir pour la première fois, M. Gion — dont le nom amusait si fort le brave Nanoescu — comme je lui recontais que j'avais été souffrante à Paris, il en parut profondement, choqué. „Comment mademoiselle, s'est il écrié, vous avez en le mauvais gout de tomber malade à Paris? Je ne puis croire cela de vrai". Noviano me dit : „Vous, malade? Cela n'est pas permis quand on est faite et batie comme vous l'êtes". Ici, Seineano, dernièrement, tandis que la toux m'etouffait, me disait de son air grave, en esseyant de se rendre aussi peu disgracieux que possibble ; „Mademoiselle, vous êtes gaie, vous riez, vous causez, vous racontez des choses aussi cocasees (Oh ! pardon, il n'a pas dit ce mot) que possible et vous voulez vous faire croire que vous êtes malade ! D'ailleurs, vous ne pouvez pas être malade ... Monsieur Hasdeu m'a ecrit que vous êtes forte comme un Turc (il a employé une autre comparaison, mais n'importe !) que vous assomiez vos amies, que vous avies une santé de fer ! „Ah ! je ne demanderais pas mieux, ma foi, mais je suis bien obligée de reconaitre que surtout depuis un certain temps ma santé est tout au plus de fer-blanc. Je m'en soncie fort peu, du reste, seulement, et ici, — voillez vous la face, ô messieurs Noviano, Gion et Seineano, et toi-même ô mon noble père ! — le medicin qui ne partage pas votre airs, et qui vient me voir deux fois par semaine m'a ordoneé d'urgence, sens parler de maints sirops, pastilles, potients, et tisanes, l'application d'un vèsicatoire volant sur l'omoplat gauche...

Après cela, si jamais j'ose me présenter devant toi ou devant l'un de tes acolytes ! Il est vrai que moi-même je m'éstime beaucoup moins depuis ce malheureux vèsicatoire. L'idée d'un vésicatoire m'a toujours horripillée. Je ne concevais pas qu'une jeune fille fût sans rougir, subir un vésicatoire. Mais, le docteur Percheron m'a dit : „Le vesicatoire ou la mort ! Vous avez le choix" Quelle alternative ! „J'aimerais mieux mourir que faire une péchée mortele" disait Saint-Louis au fidéle Joinville, et le fidèle Joinville lui répondit : „Sire, j'amirais mieux faire dix péchés mortels, que de mourir !" Si le vèsicatoire est un péché, il n'est pas mortel ; car je l'ai nuis, et je ne suis pas morte. Seulement je ne suis pas quéres encore, et ce qui m'emmie, ce qui me met en furreur, c'est que je ne puis pas encore sortir, pas même pour aller à ma chère Sorbonne ! Surtout, par le temps horrible, qu'il fait ici depuis quelques jours, j'ai été obligée de „garder nus appartements", comme on dit en style officiel. Mais après-demain, mercredi, je compte bien envoyer ma maladie au diable et, comne le coursier allé de nos coutes, me secouer, pour redevenir la Juliette d'autrefois, la gaie, l'insouciaute, l'imortelle Lilica, qui ira assister à la leçon du bon M. Séailles et prendre des notes commes une perdue au cours de M. Boutroux ...

Ici, maman m'arrête court dans mon bavardage „Comment veux tu que ton père te croix malade, me demande-t-elle avec effavement, quand tu lui écris avec cette gaiété et cette légérté folle ? Oh, decidemant, il faut être bien enuyeux pour qu'on vous croix malade !" J'aime autant qu'on ne me croie pas, dans ce cas. Au surplous, à quoi cela me servirait-il ?

Nous avons reçu bien matin le second numero de la „Nouvelle Revue". Je suis contente, je suis charmée, je suis ravie ; Vlahuță est un poête, un vrai poête, et qui devrendra un grand poête. Sa pièce, *Liniște*, est tout simplement un petit chef d'œuvre. La pensée y répond à la forme, et la forme est digne de la pensée, qui este vraie, profonde, charmante ... A la bonne heure, monsieur Vlahuță ! Tous mes compliments. Si vous écrivez toujours ainsi, l'avenir de la Poesie roumain serra assuré du moins pour quelque temps. Je ne te parle plus de M.M. de la Vrancea, Gion, Racoviță, ni de la poesie sur la legende de l'abille, car tu connais mes sentiments là-dessus.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Permets-moi seulement une question.

Dois-je te dire d'avance ce qu'il y aura le 3ème numéro de la „Revue" ?

Voici ce qu'il y aura, du moindre ce que je m'imagine : un article de Philologie — (B. P. Hasdeu) ; une biographie (Biano ou Vlahuță) ; une poésie (Vlahuță) ; une nouvelle (de la Vrancea) ; une poésie (Bilciuresco) ; une étude linguistique (Gion) ; une théatrale (Racoviță). Tout cela charmant, bien écrit, intéressant au possible ; mais fort monotone à la longue, comme tout ce qui se répète indéfiniment. A mon petit jugement, je crois qu'il serai bon pour vous et très avantajeux pour la Revue d'avoir des auteurs de rechange ; car, d'abord, je me défie beaucoup, — et bien des gens avec moi — des auteurs qui peuvent, tous les quatorze jours, à date fixe, vous presenter une œuvre de leur esprit comme ils présenteraient un robe de velours ; le plus fécond cerveau se lasserait de ces „accouchements fréquents", comme disait M. Trissottin, et ne pourait plus produire que des avortons, sans conséquente. — Et puis dame ! le public veut de la variété dans les auteurs comme dans les ouvrages ! Allons, quelques auteurs de rechange, si c'est possible, et l'on dit que pour la jeunesse, tout est possible, (même d'être malade) or la „Nouvelle Revue" est jeune ! A celle donc l'avenir !

Que te dirais — je de neuf ? Que peut-tu demander à une malheureuse prisonnière qui n'a pas quitté sa cage depuis vingt jours ? Je ne sais rien autre chose, hélas, sauf qu'il était un roi de Bohème qui avait sept chateaux, et une petite fille à Paris qui toussait beaucoup, qui avait mal à la poitrine, et qui aimait trop à bavarder. La dessus, bonsoir,

Ta fille respetueuse et affectueuse,

Juliette

P. S. M. Boghišič a été un membre correspondant de l'Académie des sciences morales et politiques de Paris. Le savais-tu ? Il est venu nous voir l'autre jour. Il te fait mille amitiés. Lucie Laurian est partie, il y a dix-douze jours, pour Nice, où elle devait passer le carnaval avant de retour au logis, comme le Pigeon voyageur. Elle ne nous a pas donné son adresse de là-bas ; mais elle nous avait promis, en disant pour la dérniere fois chez nous il y a quinze jours, de nous écrire aussitôt arriveé à Nice. Or, nous n'avons encore rien reçu d'elle et nous sommes inquiètes, maman et moi, car elle est partie seule. Si tu vois M. Laurian, demande-lui s'il n'en a pas des nouvelles, et prie lui de lui faire savoir qu'elle a oublié sa promesse.

Ouf ! ma plume me tombe de la main, et mes yeux se ferment de sommeil. Buona sera, mio signore !

Lili

P.S. Maman me charge encore, comme d'habitude, de t'écrire de sa part, les lignes suivantes :

„Astăzi am expediat și pachetul cu cărți".

Dragelor mele Iulii,

Imediat după primirea scrisorii voastre v-am trimis 500 fr. tot ce aveam în casă. Peste cîteva zile veți primi restul de 500.

Pe cît de rău mi-a părut de bronchita Lilicuței, pe atîta m-am bucurat că s-a liniștit și ea vreo 20 de zile, ba încă a și înțeles că omul are trebuință cîte o dată de vezicatorii. Cu toate astea, contra tusei este și altceva tot așa de bun, poate și mai bun. Iată : [*urmează o reclamă de vată termogenă luată dintr-un ziar în limba franceză*].

Rareori am primit de la voi o scrisoare — nu zic mai spirituală, căci spirituale sînt toate — dar mai veselă, mai hazlie, „enjouée". Și aceasta iarăși m-a bucurat, fiindcă este dovadă de sănătate morală, ceea ce ajută foarte mult la sănătatea fizică, mai mult chiar decît vezicatoarele.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sînt încîntat de impresiunea pe care v-a lăsat nr. 2 din „Revistă". În nr. 3 se va dezmînți maliţiosul sumar inventat de Lilicuţa. Avem acolo pe D. D. Ureche, George din Moldova, Demetrescu, Tinc (col cu răposatul Boboc), Pitiș, Speranţa, — adică cinci „auteurs de rechange" toţi cu lucruri controlate și alese. De cîteva săptămîni toţi se-ndeasă a scrie la „Revistă" dar: mulţi chemaţi, puţini aleși. Ieri, sîmbătă, a fost respins un articol de Ștef. Mihăilescu. Un „auteur de rechange" foarte important lipsește însă, autorul *Sandei*.

Mes felicitations et mille amitiés à Mr. Leger.

Acum un cuvînt aparte iubitei mele soţioare, adică jumătăţii mele celei contradictorie. Barbă ca barbă, acolo sînt învins, dar poezia nu e tînără ci mult mai bătrînă decît filologia. Voltaire numai la bătrîneţe a început a scrie romanuri, iar Goethe era de 80 ani cînd a scris a doua parte din *Faust*. Negreșit, altfel se inspiră tînărul și altfel moșneagul; eu însă cred că nu se inspiră mai rău, ci numai altfel. Luînd asupra-mi direcţiunea activă a unei reviste literare, eu eram dator să dovedesc că nu sînt o ilustră ruină, ci că am conservat toată vigoarea în proză și în poezie; și sper că am dovedit-o. În însăși natura talentului meu, ca o trăsătură esenţială intră varietatea ocupaţiunilor. Ce să fac? Așa sînt eu.

Scrieţi! Scrieţi!

Vă sărut pe amîndouă de mii și mii de ori,

iubitorul soţ și tată,
Bogdan

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

OVIDIU BÎRLEA, *Metoda de cercetare a folclorului*

Izvorîtă dintr-o îndelungată activitate de cercetare a terenului, a arhivelor şi colecţiilor, adică din observarea statornică a realităţii folclorice în relativ complexa ei înfăţişare, cartea aceasta constituie un ghid dintre cele mai utile, între cele cîteva ce s-au elaborat în această direcţie. Sprijinită aproape integral pe fapte, sobră în redactare, cu o arhitectură interioară de indiscutabilă soliditate, ea îţi cîştigă de îndată încrederea, impunîndu-se ca una dintre lucrările la care poţi apela oricînd cu folos. Materia avută în vedere e distribuită în două părţi, fiecare subdivizată în cîte patru capitole, la rîndul lor secţionate în mai multe paragrafe adecvate problemelor discutate, cărora li se adaugă un masiv corp de note (70 de pagini), un cuprinzător rezumat în limba franceză (21 de pagini), 16 imagini fotografice ale unor fişe şi momente de înregistrare a folclorului pe teren, ca şi o anexă (de 34 de pagini), conţinînd texte înregistrate cu fonograful, transcrieri ale unor piese pe bază de dictare, înregistrări ale unor convorbiri cu informatorii (una, excepţională ca document, a lui C. Brăiloiu şi H. H. Stahl cu o bocitoare), modele de felurite fişe — totul cu grija de a înlesni o orientare cît mai eficientă a oricui s-ar interesa de modul de abordare a vreunui aspect al acestui domeniu. În prefaţă, autorul precizează că a „încercat o înfăţişare analitică a metodei de culegere, aşa cum a fost ea practicată de la Constantin Brăiloiu încoace, cu unele întregiri ce i s-au adus în ultimele două decenii", ca şi o schiţare a realizărilor „metodologice de pînă acum, inclusiv semnele de întrebare pe care le pun anumite aspecte ale cercetării", cartea adresîndu-se „în primul rînd celor ce vor să se iniţieze în cercetarea folclorului, precum şi celor care predau folclor în învăţămîntul superior fără a fi folclorişti".

În introducere avertizează expres că înţelege prin folclor acea parte a culturii populare ce are implicat în structura ei un coeficient artistic caracteristic şi se pretează, prin urmare, la evaluări estetice, cum ar fi literatura, muzica şi dansul popular, în care „realitatea este ogl indită prin transfigurare cu ajutorul imaginii artistice, care asigură caracterul omogen al domeniului" (p. 10).

Restrictivă ni se pare procedarea sa faţă de plastica populară, pe care aproape că o elimină din acest context, deşi toate atributele sale fundamentale pledează pentru integrarea ei în domeniul folclorului, inclusiv aşa cum l-a definit cercetătorul. E drept, se pun în domeniul plasticii şi o seamă de probleme de al căror specific se cuvine neapărat a se ţine seama (atît în privinţa culegerii, cît şi a interpretării), apar chestiuni a căror dificultate nu e de loc superficială, dar, fără a-l forţa pe cercetător către un enciclopedism cu orice preţ (aproape tot atît de prejudiciant în folclor ca şi amatorismul), cîteva indicaţii cu caracter mai mult sau mai puţin general eram îndreptăţiţi a aştepta. Măcar tot atîtea cîte se dau pentru muzică şi dans (tratate, la rîndu-le, relativ în treacăt) se puteau furniza şi pentru plastică. Iar cartea se resimte de pe urma acestei optici oarecum vitregitoare, şubrezind pledoaria continuă a lui Ovidiu Bîrlea pentru înţelegerea realităţii folclorice în toată diversitatea întruchipărilor ei.

De altfel, în general, meritele cărţii nu sînt de căutat atît în sectorul indicaţiilor estetice (capitolul despre estetica folclorului fiind cel mai deficitar) sau în acela al opiniilor teoretice ge-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, Nr. 2, P. 321–331, Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nerale referitoare la natura şi specificul acestui domeniu, la structura sa, cît în direcţia îndrumărilor metodologice, a căror rigoare şi eficienţă sînt în afară de discuţie. În acest sens, partea I a lucrării, intitulată „Metoda de culegere", este cel mai amănunţit şi competent îndrumar de pînă acum, respirînd din toate amănuntele sale constitutive o cunoaştere temeinică şi o experimentare directă a celor mai diverse procedee, înainte de a se pronunţa asupra valorii lor. Faptul era şi firesc pentru un om cu o practică remarcabilă a terenului, informat şi atent cum este Ovidiu Bîrlea. Sigur că tonul didactic, de care autorul e conştient, atenuează în parte plăcerea lecturii, însă claritatea expunerii şi a ţelului urmărit acţionează compensativ, pînă-ntr-acolo încît îi ierţi cercetătorului unele improprietăţi de exprimare, cum ar fi, printre altele: „culegerea .. caută" (p. 39), „cercetările ... au cules" (p. 95), „constatarea unor concluzii" (p. 96), „Ideea a fost susţinută de părerea" (p. 153), pleonastica „Privire retrospectivă" (p. 123, 325), „familiare" în loc de „familiale" (p. 55; de n-or fi la mijloc vreunele posibile erori tipografice), uneori anume voalată indecizie în utilizarea termenilor de folclor, folcloristică, folcloric (p. 37 ş.a.), o seamă de preveniri exagerate („mare greşeală", p. 71; „deficienţă gravă", p. 148; „grave neînţelegeri"), prejudecata existenţei unor aşa-zişi-„specialişti adevăraţi" (p. 190), multe formulări cam acuzat apodictice sau repetiţiile peste care dăm uneori. Chiar lucrurile ştiute ori reluarea unor neîndoielnice banalităţi privitoare la culegere şi interpretare îşi au astfel locul şi justificarea lor în carte, prin aceea că ne dau, spre a folosi o nefericită expresie a autorului, „oglinda reală a realităţii folclorice" (p. 41) şi a chipului de a proceda faţă cu ea. Este un efort de precizare a mijloacelor de lucru ce nu va rămîne fără consecinţe.

Tot astfel, în ce priveşte cea de-a doua parte a lucrării — „Metoda de interpretare" —, oricîte obiecţii i s-ar aduce (şi unele s-ar cere în chip necesar aduse, datorită tocmai seriozităţii cu care sînt privite lucrurile, neseriozitatea necomportînd, prin natura ei, obiecţii, ci clară respingere *ab initio*), ea constituie un indiscutabil pas metodologic înainte în sondarea şi studierea realităţii folclorice. Iar acest pas este marcat tocmai prin direcţia estetică pe care stăruie autorul a o impune, argumentîndu-i primatul între celelalte, pînă la a face din ea raţiunea însăşi a existenţei folcloristicii ca disciplină. E drept, uneori, în ciuda clarelor eforturi şi a largii sale informaţii de specialitate, a voinţei lui de obiectivitate, intenţiile nu se acoperă cu realitatea, mai ales cînd autorul se înverşunează în a pleda pentru o nebuloasă estetică strict circumscrisă folclorului, în aproape cvasitotală opoziţie cu cea generală, incapabilă, după el, a reliefa valorile artistice ale acestuia. În plus, din cauza alunecărilor de termeni, se confundă, involuntar cred, planurile, cînd trebuia distins cu rigoare între ce cred masele despre folclor, ce cred folcloriştii despre el şi cum e privit el de oamenii din afara acestei sfere (p. 186 — 187). De asemenea, deşi spune la un moment dat că „pătrunderea şi înţelegerea folclorului e o chestiune de pregătire temeinică de specialitate şi mai cu seamă de o profundă cultură umanistică"(p. 22), cînd e vorba de aprecieri globale, destule dintre acestea nu trec de sublinieri precum „mare profunzime", „atmosferă plăcută", „palpitaţie de viaţă"(p.190) şi altele, încît rămînem neconvinşi de eficienţa esteticii propuse, mai ales că, atîtea cîte sînt, fără rezerve acceptabile, consideraţiile sale estetice mai pregnante ţin tot de domeniul celei generale. O mai mare distanţă faţă de obiectul studiat, altfel cu atîta competenţă, ar fi dus la mai justa lui perspectivare, atît între celelalte forme ale artei şi culturii, cît şi în privinţa structurii şi caracteristicilor sale de ansamblu. Pentru că a lua în seamă faptul că la executarea unor colinde „ferestrele zăngănesc", că în zicerea baladelor, prin manifestările interjecţionale ale interpreţilor, se naşte „o încordare de necrezut" din partea ascultătorilor e a deplasa discuţia pe un teren fără ieşire. Ca şi a discuta ce cred „cei mai mulţi" (p. 183), a ne încînta, fără argumente expurgate de pasiuni, de „mult rafinament estetic", de „o mare profunzime" (p. 184), ori a vorbi de sudarea sincretică cu „consecinţe estetice, am zice adînci, dacă nu le-am bănui mai mult decît le-am putea demonstra" (p. 185), ca în numele lor să aruncăm felurite anateme, fără a pune prea multe în loc. Evident, însă, autorul era absolut îndreptăţit şi obligat a puncta erorile şi exagerările, ale ori cui ar fi fost, cu dezideratul de a evita

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a produce altele. Dar, *cujusvis hominis est errare*. Poate mai cuminte şi firesc ar fi a nu propune o, la drept vorbind, inexistentă deocamdată estetică specială a folclorului, complet separată de cea generală, ci de a evidenţia şi studia factorii, termenii, cuceririle acesteia şi a proceda la o suplă adecvare a lor — unde e cazul — la domeniul artei populare. Căci frumosul e totuşi unic, chiar dacă nu e şi absolut unitar, încît tot de la estetica generală ar rămîne a se porni, cu introducerea precizărilor impuse de specificul folclorului. De aceea, în acord deplin cu autorul atunci cînd spune că „incriminările reciproce nu adaugă nimic la descifrarea frumuseţii, adesea atît de alambicată, a folclorului" (p. 188), am apăsa cu toată convingerea pe necesitatea unei atitudini elastice (nu şi concesive), tolerante faţă cu opiniile altora, cită vreme unele definitive, complet noi şi absolut specifice e greu de sperat a se formula curînd.

E probabil că o seamă dintre asperităţile cărţii pot fi explicate prin umoarea ironică a autorului, mai puţin înclinat spre creditarea intuiţiilor, ori a savorilor şi eficienţei combative a umorului, ale cărui fineţuri nu pare a le gusta decît uneori (cum atestă cîteva pitoreşti note ale cărţii). Cînd e vorba însă a pune la contribuţie experienţa şi erudiţia sa, a fixa jaloane şi normative ale cercetării, a indica etapele şi procedeele acesteia, a puncta finalităţile ei, Ovidiu Birlea se simte cu totul la largul său şi realizează paginile de cea mai bună ţinută ale cărţii sale. Bineînţeles că, intrînd încă mai în amănunt, sînt de semnalat o mulţime de neîndoielnice izbînzi ale acestei cărţi, dar şi încă alte scăderi. Astfel, ni se pare admirabil demonstrată lipsa de valoare a „vedetelor" folclorice, inoportunitatea autorităţilor administrative în timpul culegerii, dimpreună cu observaţiile despre felurite aspecte ultrasecundare, dar altfel importante, ale culegerii, eforturile de precizare ierarhică a valorii feluritelor aspecte practice ale anchetei, voinţa de exactitate, uneori terorizantă (p. 106), argumentele privind unificarea limbajului folcloriştilor, cele susţinînd istoricitatea fenomenelor folclorice (şi chiar folcloristice), ca şi accentuarea pe necesitatea unei atenţii deosebite în interpretarea faptelor folclorice, pe verificarea lucrurilor în chip cît mai cuprinzător, probitatea citării şi toate celelalte elemente ţinînd de aparatul critic etc. În celălalt sens, n-am crede că în eposul nordic o „formă primară, amplă, se fărămiţase în cînturi răzleţe" (p. 19), nu subscriem la ignorarea surprinzătoare a lui Maiorescu şi a Junimii din cercul celor ce-au făcut să progreseze folcloristica noastră (p. 17 — 27), la neglijarea oraşului ca producător sau colportor de folclor etc. Trecînd însă peste acestea, se cuvine insistat cu toată seriozitatea că, solidă în informaţie (păcat că citatele din lucrările străine n-au fost date şi în traducere !), metodică în expunere, bine organizată în ansamblu, stimulativă, cartea aceasta are toate şansele de a marca un moment în evoluţia folcloristicii noastre, inclusiv prin partea ei mai puţin izbutită în sine, dar foarte importantă pentru perspectiva ei — anume sublinierea primatului criteriului estetic în valorificarea folclorului.

George Muntean

EUGEN IONESCU, *Teatru* (2 vol.), E.L.U., Bucureşti, 1968

Apariţia celor opt piese ale lui Eugène Ionesco *în româneşte* constituie un adevărat eveniment artistic — dată fiind importanţa acestei dramaturgii — , deşi cele mai multe dintre aceste piese au fost puse în scenă la noi cu ani în urmă, dar şi un paradox : întrucît dramaturgul de faimă mondială de azi, membru al Academiei Franceze, nu numai că şi-a făcut studiile liceale şi universitare în Bucureşti, dar s-a şi format ca scriitor în cadrul culturii româneşti, publicînd încă înainte de cel de-al doilea război mondial nenumărate cronici literare şi plastice, un volum de versuri (1931) şi un volum de eseuri (1934).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Eugen Ionescu — scrie prefaţatorul acestei ediţii, B. Elvin — „s-a despărţit de două ori de el însuşi, a abandonat rînd pe rînd poezia şi critica, pentru a se naşte, a treia oară, ca dramaturg" (p. 6). Într-adevăr, cînd, la 11 mai 1950, la Théâtre des Noctambules, începea lunga serie de spectacole cu „anti-piesa" *Cîntăreaţa cheală*, spectatorii parizieni au putut crede că sînt obiectul unei farse a regizorului Nicolas Bataille mai degrabă decît martorii naşterii unei noi modalităţi teatrale şi a unui nou şi original dramaturg. Dar nu vor trece nici 15 ani şi colecţia universitară „Classiques du XX-e siècle" va dedica o monografie lui Ionesco, menţionînd data de mai sus ca „o altă bătălie *Hernani*" a teatrului european, după ce, în 1960, cu *Rinocerii*, a aceluiaşi Ionesco, teatrul absurdului pătrunsese la Comedia Franceză. Se poate afirma aşadar că, dacă acest nou fenomen artistic — care are şi alţi reprezentanţi marcabili, ca, de pildă, Samuel Beckett, laureat al premiului Nobel — s-a impus în cultura mondială atît de rapid — istoric vorbind —, o contribuţie esenţială o datorează lui Eugène Ionesco.

Considerată azi global, această creaţie dramatică de 20 de ani ne apare nu numai mereu ascendentă şi remarcabilă, dar şi de o semnificaţie excepţională în sine. Cum, tot aşa, esenţele tari ale acestei creaţii artistice se dovedesc a fi nu numai sublimări ale experienţei şi culturii europene, dar şi filtrări ale acelor vechi izvoare româneşti. Căci sentimentul general european de anxietate — complexa *angoisse* a unor Sartre, Camus ş.a. — poate fi detectat în magma primelor poezii ale lui Eugen Ionescu sub sentimentul spaimei în faţa morţii iminente, uneori premature (cf. *Elegii pentru fiinţe mici*); inflexibilitatea faţă de orice sclerozare dogmatică este poate şi o potenţare a acelei vechi revolte împotriva conformismului criticii (cf. *Nu*). Iar în totalitatea sa, teatrul lui Ionesco se constituie pe aceste două constante coordonate: poezia şi critica — metafora scenică şi cruzimea lucidităţii. Fie că domină simbolul poeziei — ca în *Scaunele* sau *Noul locatar* — sau spiritul critic — ca în *Cîntăreaţa cheală* sau *Rinocerii* —, fie că acestea sînt perfect îmbinate — ca în *Ucigaş fără simbrie* sau *Setea şi Foamea* —, piesa ionesciană se încheagă în jurul unei metafore de semnificaţie general-umană şi conchide într-un sentiment de insatisfacţie, dezorientare, teamă. Poate are dreptate prefaţatorul acestei ediţii să-i reproşeze autorului nostru „discreditatea oricărei speranţe" (p. 25); însă trebuie luat în considerare faptul că, în mod programatic, Eugène Ionesco face din dramaturgia sa o metodă experimentală, propunînd o viziune personală, adesea insolită, asupra lumii, pentru a-l determina pe fiecare spectator să gîndească, să încerce el însuşi un drum, o soluţie. „Mi se pare ridicol — spunea undeva Ionesco — să ceri unui autor de piese de teatru o biblie; calea mîntuirii; e ridicol să gîndeşti pentru o lume întreagă şi să dai acestei lumi o filozofie automată; autorul dramatic pune probleme. În reculegerea lor, în solitudinea lor, oamenii trebuie să gîndească la asta şi să încerce să o rezolve pentru ei în toată libertatea; o soluţie şchioapă găsită de el însuşi este infinit mai valabilă decît o ideologie gata-făcută, care-l împiedică pe om să gîndească" (*Notes et contre-notes*, p. 187 — 188). Se află, desigur, în această însuşire a teatrului ionescian, explicaţia pasiunilor cu care a fost elogiat sau negat, a nesfîrşitelor serii de interpretări, de la cele mai vagi pînă la cele mai limitate. Astfel, în *Cîntăreaţa cheală* s-a putut vedea o „tragedie a limbajului", a neputinţei oamenilor de a comunica, a înstrăinării; în *Rinocerii*, o simplă dramă burgheză, bine determinată istoric — şi nu fără oarecare dreptate! În fapt însă, dincolo de multiplele interpretări posibile ale conţinutului, creaţia lui Ionesco încearcă şi poate cea mai temerară aventură a teatrului: reîntoarcerea, după atîtea secole, la structura şi sensurile originare.

Astfel, *Cîntăreaţa cheală* redescoperă rolul limbajului, necesitatea succesiunii, deşi într-un mod parodistic; dar pasiunea cu care Elisabeth şi Donald, din argument în argument, se redescoperă, pentru ca la sfîrşit să se regăsească ... soţi, aminteşte de pasiunea investigaţiei unui Oedip pentru a se descoperi ... criminal. Mai tîrziu, *Noul locatar* va demonstra rolul decorului şi al mişcării scenice, într-un soi de teatru pur, putîndu-se dispensa de limbaj, substituindu-l elocvenţa gestului şi a metaforei vizuale, pentru a sugera apăsarea, sufocarea, transformarea omului însuşi în obiect. *Scaunele*, capodopera dramaturgiei ionesciene, înfăţişează tragedia vidului sufletesc, a iluziei individuale, a masificării, prin chiar absenţa actorului, elementul esenţial al

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

teatrului. Iar *Rinocerii* sparge orice limită a convenției teatrale, trecînd în domeniul fantastic — posibil doar în ficțiunea poeziei — atunci cînd transformă un personaj în animal.

Așa cum s-a mai remarcat, aceasta este în fond marea originalitate a dramaturgiei lui Eugène Ionesco, care debutează în mod banal, realist, continuă prin acumulări convenționale insesizabile, acceptabile, pentru ca să sfîrșească, neașteptat, într-un fantastic poetic. Dar adevărul este că, dincolo de aceste înnoiri în modalitatea artistică a teatrului contemporan, valoarea creației lui Ionesco stă în zguduitoarea dramă pe care individul o parcurge în piesele sale, într-o lume nesigură și frămîntată, într-un univers indiferent sau chiar ostil, față cu un destin care-i este impus, străin, într-o viață lipsită de un sens transcendent, invadat prin toți porii de otrava absurdului. Este aceasta situația omului contemporan în genere? !? a unei părți a omenirii de azi? !? Sau Eugène Ionesco ne propune prin dramaturgia sa imaginea unui purgatoriu ce trebuie evitat într-o încercare desperată de a depăși identificarea anticului catharsis?! „Sper să fi dezgustat publicul meu — mărturisea o dată paradoxalul autor. Nu există mai perfectă separare decît prin dezgust. Așadar am realizat „distanțarea" spectatorilor față de spectacol. Dezgustul înseamnă luciditate" (*Notes* ..., p. 181).

Astfel că, orice semnificație am găsi acestei dramaturgii, ea rămîne o mărturie remarcabilă a artei acestui veac — căci, dacă uneori l-a distrus pe individ, alteori l-a înălțat pe om pînă la a-i face creatorul și sensul însuși al universului întreg, ca în shakespeariana tragedie *Regele moare*.

Marcel Duță

W. NOOMEN — J. A.G. TANS, *Literatura franceză*, Utrecht, 1968, 380 p.

În colecția *Prisma-Compendia* din Utrecht (Olanda) a apărut o sinteză originală asupra literaturii franceze, redactată de doi romaniști bine cunoscuți ca istorici literari și ca filologi, profesori la Universitatea din Groningen, care este a doua ca vechime în Olanda.

Volumul semnat de W. Noomen și J. A. G. Tans se impune prin concizia și noutatea lui și-l semnalăm pentru valoarea lui informativă și practică : o vastă materie este tratată foarte dens, cu grija selectării valorilor durabile ale bogatei literaturi franceze. În același timp, manualul este accesibil, practic, și oferă un prilej de investigație, de completare oricărui profesor de literatură, punîndu-l la curent cu datele cele mai noi ale cercetării de specialitate și subliniază caracterele fundamentale ale operelor de prestigiu, oferind exemplele cele mai pregnante ale evoluției literaturii franceze de la origini pînă azi.

Cum există pretutindeni preocupări tot mai intense pentru astfel de sinteze clare și cu informația la zi, volumul pe care-l prezentăm are și valoarea unui model de sinteză pentru autorii de manuale practice de istorie a literaturii naționale și universale.

Firește că redactarea în olandeză a manualului restrînge circulația lui la sfera cercurilor universitare cărora le-a fost destinat. Dar o scurtă prezentare a cărții poate pune în lumină o metodă de lucru și un mijloc practic de difuzare a cunoștințelor literare, un schimb de informații de specialitate. „Ne-am mărginit aici să consemnăm — spun autorii — bazîndu-ne pe propria noastră experiență și profitînd de numeroase publicații recente, felul în care cititorul de astăzi poate reacționa la operele literare franceze și am arătat astfel care poate fi sensul actual al acestor opere. Iată considerațiile care au condus alegerea noastră".

La aceste precizări preliminarii autorii adaugă îndată : „De altfel, am încercat să dăm un maximum de informație concretă, cu speranța că această concesie față de exigențele seriei nu va îngrădi prea mult putința de lectură a cărții".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Primul autor, W. Noomen, a redactat capitolul despre literatura franceză în evul mediu, al doilea, J. A. G. Tans, a scris restul, punîndu-se amîndoi de acord în privința sintezei și a nivelului informației, a documentării.

Vom cita cîteva titluri din tematica sugestivă a volumului, fără a putea intra în analize de detaliu. În cadrul primului capitol e vorba de apariția conștiinței naționale, după romanizarea Galiei, de rudimentele, apoi de fixarea primelor încercări literare, de teme vechi și forme noi, problemă eternă a literaturii, mai vizibilă încă în literatura medievală.

Al doilea capitol se numește *Renașterea și barocul* și are un subcapitol intitulat sugestiv : *Lupte dureroase și înțelepciune superioară* ; barocul este privit ca o mișcare impetuoasă, ca o schimbare de climat.

În clasicism, autorii văd nu numai echilibru, rațiune, sobrietate, ci și îndîrjire și capriciu, splendoare exterioară și grandoare morală (p. 133). La Fontaine este „un geniu independent", Bossuet — „paznicul patrimoniului clasic".

Secolul luminilor este brăzdat de tendințe contradictorii și de aspirații înnoitoare. Elanul revoluționar este estompat de „tradiții tenace" ; literatura se asociază cu filozofia. Triumful acesteia se vede mai ales în *Enciclopedie* — glosată de autori prin „geniul uman în serviciul fericirii sale". Voltaire este „un patriarh al republicii literelor". Diderot este „un geniu paradoxal". Spre sfîrșitul epocii apare preromantismul. Explozia lirismului în romantism a produs capodopere de mare adîncime și de autori rafinați. Vigny și Hugo sînt nu numai poeți ci și profeți ; romanul lui Stendhal este romantic și realist, într-o sinteză memorabilă, cu o mare influență asupra literaturilor moderne.

Epoca următoare a literaturii franceze este epoca „realității problematice". Baudelaire se află la încrucișări de drumuri, Verlaine este „un muzician printre poeți". La sfîrșitul secolului trecut se poate vorbi despre „elasticitatea teatrului".

Ultimul capitol (al VI-lea) se cheamă „Timpul neterminat" (titlu metaforic, desigur, potrivit oricărei mișcări spirituale, mereu deschisă regenerării, amplificării), cu trei subtitluri : reînarmarea morală și artistică ; angajamentul ; în căutarea căilor noi.

Ultimele decenii sînt caracterizate, sub raport literar, prin reîntoarcerea spre lucruri ; criza cuvîntului ; noul roman, perspective.

Cititorul va remarca aici cele mai noi cărți de răsunet, sinteza tendințelor contradictorii așa de vii în „cultura franceză" de azi. Romanul și teatrul se bucură de o atenție deosebită ; nici critica și tendințele ei structurale de azi nu sînt uitate, cu toate că unele lucrări mai noi, importante, nu sînt citate. Consemnăm astfel absența din lista lucrărilor lui Eugén Ionesco a piesei *Setea și foamea*, jucată încă din 1966 la Comedia franceză, bine apreciată de critica parizlană.

Bibliografia selectivă cuprinde informații utile. Lucrările masive ale lui Al. Cioranesco sînt folosite ca surse esențiale pentru sec. XVI-XVII. Indicele final oglindește amploarea materiei și consemnează date esențiale pe un spațiu restrîns — fiind un auxiliar practic pentru cititorii interesați.

Un compendiu limpede conceput și sintetic, cu o destinație practică, ar trebui să se bucure de o circulație cît mai mare. Poate ar fi utilă traducerea lui în limba noastră, spre folosul tineretului studios.

Gh. Bulgăr

PIERRE DE BOISDEFFRE, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* (septième édition entièrement refondue, Librairie Académique Perrin, Paris, 1968)

Există o istorie ca proces revolut, dar și o istorie care se alcătuiește, se adună treptat și se crecază într-un laborator al prezentului căruia noi îi sîntem contemporani. Firește, nu este vorba despre o istorie *moartă* și una *vie* : o istorie literară a eruditilor pentru trecut și o istorie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

literară a eseiștilor pentru scriitorii contemporani. Este o singură istorie a literaturii, care nu se încheie niciodată. Numai o anume școală de istorie literară, care și-a luat excesive măsuri de precauție pentru a nu „comite" o eroare de perspectivă, a socotit că contemporanii trebuie lăsați ca subiecte *vii* abia cercetătorilor viitorului, *post-mortem*. Istoria literară nu este hărăzită să se facă numai pe manuscrise și pe ediții princeps de la *Națională* sau de la *Academie*. Sarcină delicată, riscantă! E imposibil însă să distingi printre contemporanii tăi, printre colegii cu care semnezi pe aceeași pagină de jurnal literar și cu care te încrucișezi pe stradă sau la cafenea geniile, valorile, unicatele?

Din comoditate și din menajamente față de mediocrități, noi vrem mereu să știm *cine a fost*, decît *cine va fi*. Riscurile acestei îndrăzneli ne transformă în cronicari ai trecutului și în absenți ai prezentului. De aceea majoritatea istoriilor literaturii, reușite sau nu, cu talent sau fără, sînt într-adevăr *istorii*. Pierre de Boisdeffre se lansează în această aventură a prezentului, legînd cronica, studiul, lectura, de fenomenul istoric viu, transmutînd procesele curente sub spectrul fenomenal al creației, adică al duratei, îndepărtînd legăturile subiective și accidentale cu literatura, anulînd reacțiile contingente de orice natură ar fi ele, detașîndu-se *sine ira et studio* și trăind într-un prezent abstras de la sine, ca și cum s-ar trăi într-un trecut.

Istoricul trebuie să-și domine pasiunile : „Son rôle n'est pas de condamner ou d'exclure, mais d'accueillir et d'expliquer — rôle d'autant plus nécessaire en un temps où l'on a pris l'habitude de juger sans lire et de nier sans chercher à comprendre".

Istoricul literar francez al contemporaneității depășește apartenența la un crez estetic sau altul, la o direcție sau alta. El cuprinde totul și iubește totul. Nu face diferențe, deci nu exclude și nu judecă, nu face liste cu excluși și cu acceptați. El e obligat să primească totul pe masă, să nu aibă preferințe, ci numai gust pentru a înțelege frumosul acolo unde este descoperit . „Istoricul literar reface unitatea fenomenelor care altminteri pare că se află într-o ruptură anorganică. Trebuie cuprins totul și integrat totul în unitatea de spirit și de cultură a unei națiuni la un moment dat". Tendințele sînt dispersate, disputate, evidente sau incipiente, acceptate sau contestate. Valorile s-au sedimentat sau sînt în curs de a-și dobîndi o stabilitate relativă. Trebuia luptat cu publicitatea interesată a unor grupări editoriale, redacționale sau politice, cu excesele și radicalismul direcțiilor de frondă. Pierre de Boisdeffre a învins dificultățile „tehnice" ale materiei de studiu. A învins și munții de producții care se numesc tot literatură, dar sînt pură poligrafie comercială, a învins incertitudinea timpului. El e un bun economist al valorilor literare ale contemporaneității. Nu înregistrează *totul* decît sub specia creației, a *operelor*, nu a scrierilor. Dar nici acestea din urmă nu sînt amendate și excluse. Geografia unei literaturi nu se ocupă numai de cotele înalte. Orice literatură ca proces complex și total are nevoie de o sociologie adecvată, de trimiteri la politică, la filozofie, artă. Criteriul exclusivismului artistic este aberant, ducînd la o izolare a literaturii de fenomenul social viu, din conjunctura și din mediul în care ea se dezvoltă. Aceasta ar fi o extirpare, nu o *autonomie*. Literatura contemporană apare azi implicată, ca mai totdeauna, în toate dezbaterile de ființă sau nonființă ale omenirii. Ea coexistă cu tot ce este gîndire și formă de expresie a sensibilității umane. De aceea „istoria operelor" este o istorie a epocilor, sau, cum se exprimă Pierre de Boisdeffre, întîi „*istoria operelor*, după aceea geografia autorilor". Urmărim creația, dar parcurgem întregul spațiu literar, oricît de tern și de netentant ar fi citeodată. Topografia spațiului literar este obligatorie istoricului literar. O istorie literară *în exclusivitate a valorilor*, pentru contemporaneitate, este o nouă aspirație de puritate, imposibil de realizat și defectuos concepută. Valorile aparțin unui proces temporar de devenire, de metamorfoză, de descoperire și de dobîndire a luminii din afară. Toată literatura se află într-o stare alertă de confruntare, de luptă, de negare, de cucerire de terenuri noi. Istoria literaturii contemporane a lui Boisdeffre se înalță în succesiune și în paralel. Formele se moștenesc, se perpetuează, altele abia apar. „Limbajul formelor" iese din nebuloase, se cristalizează ori rămîne în stare embrionară. Cînd atîția ar amenda orice ieșire din literatură în spațiul înconjurător ca un sacrilegiu pentru estetic, căutîndu-se criterii cît mai originale, Boisdeffre se

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ocupă de literatura ocupației și a colaboraționiștilor, a rezistenței, ori a retragerii și a exilului, de prezența literaturii franceze pe frontul de luptă al onoarei acestui popor. „Rezistența intelectuală" a scriitorilor, acțiunea poeților, lupta prin literatură în cele mai originale căutări de expresie angajase spiritul creator francez la mobilizarea generală a națiunii. Opțiunea artei în acele timpuri era între a fi sau a nu fi francez, a lupta sau a trăda nazismului țara. Pagini de onoare se închină lui Aragon, „poet al Franței", lui Paul Eluard, „cîntăreț al dragostei și al libertății", lui Desnos („sau anarhia învinsă"), ca celor trei „martori ai poeziei franceze a războiului". Apare apoi Pierre Emmanuel, cu itinerarul său de puritate și de pietate, de cîntăreț al *mormîntului lui Orfeu* (în 1942). „Climatul eliberării" era dramatic într-o Franță epuizată, ruinată. Atunci apare Jean Paul Sartre, „propagandistul de geniu" al existențialismului, față de care Boisdeffre rămîne într-o stimă obiectivă, fără a-i trece cu vederea umbrele pe dîra personalității sale în timp. „Marile conștiințe" ale acelei epoci se evidențiază după Eliberare ca într-un schimb de glorii cu generația lui Gide și Valéry : apare Camus, se întărește prestigiul aulic al lui Malraux, devenit acum un punct cardinal și reprezentînd înțelepciunea și spiritul literelor franceze. Frumusețea acestei cărți a lui Boisdeffre constă într-o luciditate patetică în analiza fenomenelor, într-o claritate a spiritului care, ocupîndu-se de toate manifestările cu care literatura face corp comun de viață, nu confundă și nu substituie fenomenele artistice. Opinia sa este degajată, preluată din studiile contemporanilor săi, categorică, fără oscilații, dar și fără duritate. Este o istorie a literaturii scrisă tinerește de un critic care descinde din Thibaudet. Pierre de Boisdeffre merge pe direcțiile centrifugale și centripete ale fenomenului literar contemporan de diferențiere și de complinire ale sufletului creator. Le discută în disputa în care ele apar și se afirmă. Aventură și risc, avînt și solitudine, înrolare și detașare, iluzie și utopie, drumuri către un paradis care aleargă mereu înaintea noastră la distanță incalculabilă. „O istorie vie a literaturii de astăzi" nu este o arhivă de date strînse pentru viitor. Cartea dezbate pasionat, totul e lansat în discuție, nepolemic, dar nici academic. Dezbatere și readucere în actualitate a dramei de purificare și de desperare în fața destinului de mîine al omului (Bernanos), preluarea mesajului întrerupt timpuriu al lui Saint-Exupéry ori al Simonei Weil, întoarceri la 1920, explozii ale suprarealismului, reacții contestatoare ale existențialismului (Roger Nimier), întoarceri la Barrès, „noul val" al lui Françoise Sagan, „reînvierea" lui Boris Vian, lansarea noului roman în 1955, apariția lui Alain Robbe-Grillet. Iluștrii bătrîni au părăsit romanul : Mauriac îi preferă jurnalismul politic, Montherlant și Julien Green teatrul ; nici Malraux, nici Roger Martin du Gard n-au publicat roman după război. Marile cataclisme, precum ultimul război mondial, lagărele de concentrare, deportările, explozia atomică de la Hiroshima, făcuseră omenirea să creadă mai puțin în ficțiune, să invoce *absurdul*, să conteste legendele și visele. Se trăia în „vîrsta bănuielii" lui Nathalie Sarraute. *Romanul* a putut fi salvat și recuperat prin formula antiromanului, renunțînd tocmai la tarele tradiției românești. Romanul trebuie să fie contemporanul nostru, nu al lui Balzac și Stendhal ori Hugo. El trece de la acțiune, personaje, la faza „de interogare asupra ființei". Era epoca demistificării romanului. Urmează generația anilor 1960, apar tinerii, o revelație : Le Clézio. Poezia se închide într-un cerc de inițiați. Dar, cum remarcă Boisdeffre, nu era vorba de o criză a poeziei, în general, ci de o criză a purismului poetic, distant, inintelligibil, experiment indigerabil al unei „poezii din ce în ce mai «pure», din ce în ce mai savante, din ce în ce mai «scrise» al unei poezii care n-a rămas decît «Gîndire», care refuză orice legătură cu marele public, credincios poeziei orale și populare pe care o răspîndesc astăzi tehnicile audio-vizuale". Același lucru ar fi de discutat și pentru teatru, și pentru alte compartimente ale artei ? Pesimiștii vestesc mereu moartea poeziei, în timp ce poeții sînt încoronați (Ahmatova, Quasimodo, Nelly Sachs, Pasternak), anunță moartea teatrului și se nasc Beckett, Ionesco și Adamov. Pierre de Boisdeffre pune sub un semn pasager teoriile catastrofice ale destinului artei, ca și pe acelea ale destinului uman. Imaginea unei decadențe a spiritului francez, obsedantă pentru personalități ca Barrès, Peguy, Montherlant, Drieu, la Rochelle, Sartre și Camus, aparține unei spaime că Franța ar fi epuizată. Cum este și firesc, orice cultură nu naște numai laureați

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ai Nobel-ului și nu cîștigă toate emisiunile olimpiadelor imaginare ale creației universale contemporane. Ceea ce caută Pierre de Boisdeffre este să arate o permanență a spiritului francez, curajul de a nu ceda timpului. Geografia literară a lui Boisdeffre începe cu bătrînii, coloșii, printre care Claudel este summumul, valoarea totală. În această jumătate de secol, coloșii veniți din secolul trecut, *bătrînii*, au încins spiritul vremii, l-au aprins pentru a putea arde pe mai departe. Dar procesul contemporan de metamorfoză, nu o dată sinonim cu cel de îmbătrînire, punea în discuție tocmai permanența acestor spirite directoare care continuau a profesa crezurile lor într-o lume ce nu mai credea în idoli. Aici e mai puțină geografie și mai multă psihologie a creatorilor și a publicului. Roger Martin du Gard, Georges Duhamel, Jules Romains nu se mai regăsesc printre generațiile cu ultimele „valuri". Ei sînt veneraţi, dar nu vii. Alții reușesc să revină în prim plan ; evenimentele îi trezesc, experiențele dramatice ale vieții contemporane îi salvează din mediocritate (Paul Morand). În această panoramă a geografiei literare, aportul provinciei, teritoriu văzut adesea ca o zonă interzisă marii literaturi, este mai mult decît deosebit. O geografie a literaturii rămîne însă o tentativă captivantă pentru viitorii cercetători. Fenomenul artistic studiat și în spațiu ar da alte orizonturi și ar împodobi mai frumos timpul cu varietatea, dar nici la Boisdeffre nu poate ține mult acest excurs al provinciei ; comentatorul va reveni la ea indirect, prin istoria literară pe generații. Astfel, la „generația de la '900", prin Giono, el va elogia imaginea lumii mediteraneene și a Provenței într-un peisaj dispersat, cu un Céline populist, cu un Rabelais contemporan — Marcel Aymé, cu cadeții romancierilor de cicluri imense (René Laporte, Edmond Buchet, Paul Vialar, Henry Troyat). Sistemul generațiilor devenit tipar, Boisdeffre variază metoda încontinuu, pentru a nu cădea în manierismul propriei sale sisteme : un capitol important despre literatura feminină, apoi altul despre cazul insolit al lui Genet în galeria maeștrilor romanului francez nou (cu Roger Peyrefitte, Roger Vaillant, Jules Roy, Julien Gracq, Samuel Bechett, Paul Godenne). Alteori, el alege formula prezentării de direcție : romanul tradițional, romanul de cercetare care va conduce la antiroman (Maurice Blanchot), romanul istoric, romanul naturalist, romanul creștin, pentru ca apoi să evadeze în lumea scriitorilor de limbă franceză din diferite țări ale lumii. Pierre de Boisdeffre se află mereu în mijlocul unui ocean pe care nu se poate pluti cu o singură ambarcațiune. Peisajul îl obligă să schimbe în permanență direcția și aparatura de studiu. Am văzut pînă acum că proza franceză este aceea care are întîietatea de studiu în viziunea de istoric literar a lui Boisdeffre. S-ar părea deci că aceasta dă literaturii franceze contemporane forța și prestigiul mondial. Poezia urmează abia în partea a doua a cărții. Poezia văzută într-o mare confuzie de crez, de tehnică, de existență. Morbul descompunerii și al negării a produs aici dezastre. Ca de obicei, Boisdeffre are permanent viziunea de ansamblu a creației, istoricitatea ei. A începe prezentarea literaturii „vii" înseamnă a-i prelua antecedentele. Revoluției poetice a suprarealismului i-au trebuit strămoși ca Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé care să aspire la totala eliberare a artei. Aceștia fuseseră marii revoluționari ai poeziei. Pierre de Boisdeffre este destul de circumspect cu „revoluționarii" suprarealiști, cu manifestele lor care au rămas străine marilor spirite ale poeziei franceze interbelice (Apollinaire, Valéry, Claudel, Max Jacob etc.), iar cel de-al doilea război mondial a negat-o aproape definitiv. „Clasicii" însă, ei există mereu ; în rest, doar experiențe și experimente, lansări de corpuri reci în univers, așteptînd glorie de la nisipurile Saharei.

Metodic, firește, plasarea teatrului francez contemporan în urma celorlalte manifestări ale beletristicii nu e determinată de vreo reacție neîncrezătoare. Discutăm însă faptul sub aspectul său valoric și sociologic. Supremația poeziei a fost subminată în acest timp nu o dată de teatrul modern. Nu există o operă poetică mare care să fi dobîndit universalitatea unui Ionesco sau Bechett ! Ca fapt de sociologie literară franceză contemporană, teatrul a cunoscut o resurecție care a susținut prin sine prestigiul întregii literaturi franceze. Procedînd la subîmpărțirea pe spețe (*drama burgheză de bulevard, teatrul de idei, teatrul poetic, teatrul ideologic, antiteatrul*), sistemul de lucru are dezavantajul de a dispersa fenomenul. Teatrul lui Claudel, Montherlant, marile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

descoperiri ale teatrului francez prin Bechett, Ionesco și Adamov ar fi trebuit privite ca un întreg și într-un întreg cu tot fenomenul literar, pentru ca undeva să se simtă că decenii întregi ele au dominat tot peisajul literar. Același lucru rămîne valabil și pentru istoria și critica literară, mișcarea de idei etc. Geografia literară a condus la sistematizări excelente, dar a segmentat universul literar. Riscurile sînt inerente, iar metodele nu întotdeauna pot da satisfacții decît aplicate la anume opere. Criteriile de studiu fixate aprioric, din nevoia de sistematizare a materiei, au partea lor de limită și de subiectivitate. Dincolo de această latură „tehnică" a lucrării, rămîne o permanentă pledoarie pentru artă umană, cu responsabilitate umană, conștiință a umanității contemporane, pentru o artă autentică, contra artei batjocorite, falsificate, atemporale și anaționale.

Parafrazînd o expresie clasică a lui Teillard de Chardin, cu arta contemporană se petrece un proces de spiritualizare și de reinventare. Arta trebuie să *hommogeneze* lumea modernă.

Într-o epocă a incertitudinilor și a unui nihilism din ce în ce mai violent, a contestărilor de orice fel, Pierre de Boisdeffre face demonstrația că spiritul uman n-a amorțit, fabricînd doar rachete, mașini electrice de spălat, roboți perfecți. Orfeu n-a murit printre oameni. Roboții fac „opere" de creație doar pentru omul care simte că din ele n-a mai rămas decît numele seminției căreia i-a aparținut.

Marin Bucur

SORIN ALEXANDRESCU, *William Faulkner*, E.L.U., 1969

Cu această carte ne aflăm în fața unei monografii fundamentale despre un scriitor pus de critica contemporană în rînd cu Shakespeare și Dostoievski. Sorin Alexandrescu nu-și propune să spună totul despre Faulkner și nici măcar să repete afirmațiile, devenite laitmotive exegetice, ale altora. Stăpînește însă cu siguranță cîteva metode indispensabile de abordare a textului literar, pe care le aplică adecvat și inteligent în analiza, din perspective mereu schimbate, a operei faulkneriene. Rezultatul este o carte personală și în același timp esențială pentru introducerea cititorului într-un univers deloc ușor de pătruns. Nici nu se putea procedeu mai potrivit pentru explorarea unei construcții epice ce se constituie din relatări divers subiective, decît această perspectivă mereu nouă, din care se pun în lumină mereu alte straturi, egal de importante, ale operei. Declarația autorului că monografia sa este rezultatul „visării leneșe în marginea textului" nu e decît o mică cochetărie de exprimare ; în fond, el a citit tot ce s-a spus mai important despre Faulkner, a făcut studii statistice și relaționale asupra personajelor și, chiar dacă a expediat în anexă demonstrațiile mai abstract-matematice, nu și-a permis afirmații fără acoperire. Este ascunsă, cu grație stilistică și cu ușurință în expunere, o muncă impresionantă și un efort de inteligență care onorează în cel mai înalt grad pe autor.

Cartea debutează cu inventarierea evenimentelor „reale în ficțiune" și a celor „reale în istorie" din ținutul Yoknapatawpha, ceea ce echivalează cu descrierea esențializată a întîmplărilor narate de Faulkner, comparate implicit cu cele trăite de autor sau de familia lui în cursul anilor. Hotarul dintre două lumi, în istorie ca și în ficțiune, este războiul civil, distrugător de principii de veche civilizație și generator de oameni și orînduieli noi. Aristocrația alcătuită din cuceritorii pămînturilor virgine lasă loc afaceriștilor fără scrupule, de tipul Flem Snopes. Sorin Alexandrescu descoperă punctul în care istoria trece în legendă în opera lui Faulkner, luînd acel aer straniu de întîmplări neîntîmplate care-i este propriu. De la nivelul de suprafață al descrierii, analiza coboară spre descoperirea sistemelor de civilizație și a concepției despre mersul istoriei în saga Sudului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Personajul faulknerian apare ca rezultanta unor importante forțe de presiune, adesea contradictorii, avînd comportamentul reglat de legi bine determinate de naşterea sau poziția sa socială. Sorin Alexandrescu izolează opt tipuri de personaje, al căror mod de a acționa este caracteristic pentru desfăşurarea epopeii: tipul indianului, al aristocratului, al albului sărac, al omului de afaceri, al negrului, al yankeului, al intelectualului şi al metisului. Schema particularităților psihologice şi a funcțiilor sociale în raport de care sînt toți caracterizați dă studiului unitate şi subliniază totodată unitatea primară din gîndirea autorului. Diagrama relațiilor dintre grupuri schematizează complicatele, adesea inexprimabilele, relații dintre personajele faulkneriene, fiind un ghid absolut necesar pentru orice aprofundare ulterioară.

Esențială pentru stabilirea fiecărei tipologii s-a dovedit expunerea „codului de valori" față de care se definesc personajele, el scoțînd în evidență mai pregnant opozițiile interne şi relațiile lor exterioare. De o importanță deosebită reiese a fi opoziția dintre codul moral paternalist al aristocraților şi cel egoist iresponsabil al oamenilor de afaceri. Alte categorii, precum cea a metişilor, sînt definite prin imposibilitatea de a se încadra într-un cod stabil, al albilor sau al negrilor.

Schimbînd perspectiva, caracteristică pentru înțelegerea operei lui Faulkner este descrierea structurii narative tragice, determinată de viziunea tragică a universului, conform căreia ea se organizează. Monografistul descoperă nivele esențiale de apariție a tragicului: cel arhaic, cel al tragediei grecești şi nivelul biblic, față de care eroii se definesc consecutiv sau simultan. Discuția conceptului de tragic implică şi încercarea de explicare psihanalitică a unor tipuri, determinările tragice fiind adesea de natură subconştientă.

În sfîrşit, abordarea din unghiul descrierii tehnicii lui Faulkner are ca rezultat un capitol despre povestitor, cu detalii asupra modalității specifice de abordare a evenimentului epic. Metodele lingvisticii structurale servesc aici un comentariu care evidențiază legătura dintre concepția profundă despre lume a scriitorului şi expresia sa verbală.

Am adoptat acest mod de prezentare rezumativă a cărții lui Sorin Alexandrescu din convingerea că recomandarea lecturii este cel mai util serviciu ce i se poate aduce. În rest, visarea în marginea meseriei de critic ar echivala cu scrierea altei monografii despre Faulkner.

Roxana Sorescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ACCESIBILITATEA OPERELOR LITERARE

La Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu" funcționează în cadrul sistemului de învățământ ideologic de partid un cerc de estetică marxist-leninist. În toamna anului 1969 cercul și-a propus să dezbată cîteva probleme ale creației literare contemporane în spiritul lucrărilor congresului al X-lea al P.C.R. O primă problemă pe care ne-a sugerat-o a fost aceea a condițiilor *accesibilității* unei opere literare. De bună seamă, tema a fost aleasă și ca un răspuns la îndemnul cuprins în Raportul Comitetului Central prezentat la Congres de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului. Este știut că după ce a subliniat că „înalta misiune socială a creației literar-artistice devine și mai pregnantă în condițiile socialismului" și a relevat că „în ultimii ani, în ambianța schimbărilor profunde survenite în viața noastră socială, creația literar-artistică a cunoscut un nou avînt", tovarășul Nicolae Ceaușescu a atras atenția asupra unor neajunsuri care frînează întrucîtva eficiența artei și literaturii și împlinirea misiunii ei de a sădi în conștiința omului „principii superioare de viață". „Se întîmplă însă, se arată în raport, ca unele lucrări literare sau artistice să fie considerate cu atît mai elevate și mai valoroase cu cît sînt mai puțin accesibile și mai neînțelese publicului, maselor largi, cu cît se îndepărtează mai mult de problemele vieții, de realitățile lumii în care trăim. Autori ai unor asemenea lucrări — care consideră firesc să emită judecăți asupra vieții sociale — apreciază ca o îngrădire a libertății de creație orice părere critică la adresa lucrărilor lor. Desigur, noi sîntem partizanii libertății de creație și orînduirea noastră asigură condiții de manifestare deplină a personalității și talentului scriitorilor, artiștilor, ca și a tuturor cetățenilor patriei. Dar noi concepem libertatea de creație în accepțiunea filozofică pe care marxismul o dă necesității istorice înțelese".

Se știe că aceste cuvinte au găsit un larg răsunet în rîndurile scriitorilor și artiștilor. În presa literară au și apărut articole și lucrări de atitudine pe marginea problemei : dar cum trebuia totuși apreciată accesibilitatea sau neaccesibilitatea ? Pe baza căror criterii ? Au intervenit în discuție și profesori de liceu, cititori ș.a.m.d. S-a simțit astfel nevoia și a unor clarificări teoretice și tocmai unei asemenea necesități s-a străduit să-i răspundă — în limita posibilităților — și discuția pe care o prezentăm cititorilor „Revistei de istorie și teorie literară". A fost o discuție liberă, vie, bazată pe două referate scurte. Firește, ea nici pe departe nu rezolvă problemele, dar indică totuși, așa cel puțin sperăm, unele direcții în care ar trebui să fie continuate investigațiile. Prospețimea și seriozitatea punctelor de vedere reprezintă, după părerea noastră, principala calitate care recomandă pe tinerii autori ai intervențiilor de mai jos, rezumate pentru publicare de ei înșiși și așezate în ordinea în care s-au produs în ședință.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 333–343, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

EUGENIA OPRESCU

Problema accesibilității operei de artă este pe cît de importantă, pe atît de greu de circumscris; în îndelungata istorie a acestui domeniu pot fi citate nenumărate cazuri în care opere de valoare nu au fost acceptate de public din primul moment, și invers, lucrări de care azi abia ne amintim, s-au bucurat la vremea lor de o mare răspîndire și succes.

Desigur, problema succesului unei opere nu se suprapune întocmai aceleia a soartei unei opere și a accesibilității ei. „Înțelegerea" este însă oricum legată de succesul sau insuccesul operei și aceste realități-succes, soartă, accesibilitate, — există într-un raport ce nu poate fi minimalizat.

Nu vom discuta aci aspecte ale accesibilității raportate la numărul cărților existente la un moment dat într-un anumit loc, la știința de carte sau alte asemenea probleme legate evident de accesibilitate dar neconstituind specificul problemei din punctul de vedere al discuției noastre.

Se știe prea bine că fiecare operă de artă este un unicat. Fiecare operă de artă este o creație pentru care creatorul său a inventat un limbaj, un cod anume, a interpretat în felul său (și deci posibil în infinitul modalităților omenești) simțurile și sentimentele, a privit alfabetul și de la Z la A și a făcut să sune sintaxa și altfel decît în corectitudinea manualelor. Autorul a implinit această complicată magie, pentru că a încercat să surprindă cît mai corect și nuanțat ceea ce el însuși a vrut să spună. De multe ori, urechea lui interioară e încîntată de sonuri pe care nu le poate exprima, găsindu-se trădat, cu fiecare nouă încercare, de propria lui neputință, fiindu-și lui însuși „inaccesibil".

Numai presupunînd că un artist s-a exprimat așa cum dorea într-o operă de artă, problema poate fi discutată mai departe pentru că, pe de o parte există artistul cu opera sa, iar pe de alta publicul.

O piesă de teatru, de exemplu, jucată pentru prima oară, poate fi înțeleasă de un foarte mic număr de indivizi, care fac parte dintr-un grup, o pătură sau o clasă socială. Opera este însă valoroasă, mesajul ei corespunzător aspirațiilor celor mai înaintate ale acelei clase și, deși la început n-a fost înțeleasă în totalitatea semnificațiilor sale decît de un număr restrîns de oameni, totuși, cu timpul, opera va fi înțeleasă și de restul grupului respectiv. Acest fenomen s-ar putea numi „accesibilitate progresivă", adică o trecere treptată de la înțelegerea individuală la cea colectivă, de la unul la mai mulți.

Opera, deși unică, individuală și indivizibilă în ființa și structura ei reprezintă totuși un complex care poate fi receptat de diferiții componenți ai unui grup în mod oarecum fragmentar. Grupul e format din individualizați care pot vedea opera din diferite puncte de vedere.

Așadar, opera este unicatul iar adresantul, publicul, care este și el, la rîndul lui, o unică ființă socială, cu o mie de capete. Accesibilitatea este deci o problemă care se pune nu numai față de individ, cît mai ales față de grup.

Accesibilitatea totală a unei opere literare raportată la un singur individ e dificilă, depinde de sensibilitatea, cultura sa, de momentul psihologic în care a luat cunoștință de ea etc., dar accesibilitatea totală a unei opere literare raportată la colectiv e posibilă și chiar obligatorie în cazul în care, cum am mai spus, mesajul corespunde aspirațiilor colectivității.

De altfel, prin prisma acestei „accesibilități progresive", poate fi judecat și rolul criticii și acțiunea ei de îndrumător al gustului și înțelegerii publicului. Pe de altă parte, s-ar mai putea face o demarcație între înțelegerea logică, formală și accesibilitate.

Într-o accepție personală, mi-aș permite să spun că accesibilitate înseamnă, măcar în oarecare măsură, aderare, adică o reacție pozitivă față de mesajul operei. Sînt unele poezii declamatorii, patetice, de exemplu, cu totul de înțeles, accesibile adică din punct de vedere logic dar inaccesibile pentru structura mea socială, morală, politică și artistică. Nu ader la ele, le

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înțeleg dar nu le accept și nu mă interesează. Îmi sînt accesibile intelectual dar nu accesibile ca operă literară pe care s-o simt ca reprezentîndu-mă și pe mine.

În acest sens aș vorbi și de o „accesibilitate inversă" a publicului spre operă, o disponibilitate adică, în funcție de sensibilitatea și educația lui artistică, ceea ce-l va face apt să accepte un mesaj de o anumită calitate.

Dar aceste două sensuri ale accesibilității se îmbină într-o cheie, într-un mesaj. „Ce vrea" să spună artistul ajunge la cititor evident prin „cum spune", dar poți fi atras de „cum spune" fără să accepți „ce spune".

Adevărata accesibilitate înseamnă aderarea publicului la „ce spune" scriitorul, adică întîlnirea scriitorului cu publicul pe drumul mesajului.

Pe mine ca cititor mă interesează desigur totul, și culturile de cafea din Brazilia și animalele care-i devoră progeniturile cu malformații pentru a păstra puritatea speciei, dar mă interesează mai ales anumite laturi ale existenței ce se desfășoară în perimetrul mai strîmt sau mai larg în care-mi duc viața. În definitiv, toată arta lumii se poate reduce la două probleme de viață și de moarte, dar, pentru că trăiesc azi și aici mă interesează infinit mai mult cum se trăiește și cum se moare aici (și e firesc să mă intereseze mai mult decît orice, propria mea soartă).

Ar mai fi de făcut o observație, și anume, aceea a efortului conjugat. Opera de artă este rezultatul travaliului cel mai fin și cel mai incert, cel mai înșelător și mai dificil. O operă cu nenumărate sensuri, în care efortul chiar dacă nu se vede este totuși încrustat, reclamă la rîndu-i eforturi pentru a fi înțeleasă. De obicei, o mare operă nu e accesibilă de la început pe toate planurile. La prima lectură a unei poezii, de exemplu, cititorul sesizează că în versurile el este ascuns ceva care-l interesează; conjugînd efortul înțelegerii sale cu efortul creator al scriitorului, cu fiecare nouă lectură integrală sau parțială, acel cititor va pătrunde noi și noi sensuri.

E un dialog între spirite, deasupra partiturii. Analogia cu arta interpretativă nu este neavenită — o nocturnă de Chopin abia descifrată de un începător și viața pe care un Rubinstein o poate conferi aceleiași partituri.

Disponibilitatea publicului înseamnă pregătirea lui, aptitudinea lui de a fi educat, drumul pe care-l parcurge de la silabisire la recitare.

Așa cum arta pune probleme în modalitățile el de creație — păstrînd desigur proporțiile — pune probleme și în cele de recepție.

O artă complet și imediat accesibilă, adică o artă care să-și desfășoare multitudinea de sensuri față de fiecare individ în parte și imediat, nu este de imaginat.

Arta, ca și știința pe alt plan, înseamnă cercetare, cucerire treptată, revizuire. Pe de altă parte, o artă complet inaccesibilă nu este artă ci mister, impostură sau halucinație.

Accesibilitatea cred că pornește de la un semnal tras de sensibilitatea noastră artistică, ce ne avertizează că sîntem în fața unei opere care are de comunicat ceva. Acel ceva, rămîne însă de descifrat.

În cazul pseudooperelor, lipsa lor de mesaj, de profunzime a gîndirii și sentimentului, lipsa de talent sau de travaliu cu care au fost închegate, face ca acel semnal al sensibilității noastre să nu funcționeze și ele să ne rămînă „inaccesibile", în sensul că nu aderăm la ele, nu ne solicită în nici un fel, nu ne interesează.

Cred că, în ultimă instanță, determinante pentru accesibilitate sînt, pe de o parte, valoarea operei, iar pe de alta, sensibilitatea și pregătirea noastră artistică, puse în mișcare de prezența operei.

EMIL MANU

Se vorbește aproape peste tot de accesibilitatea sau de neaccesibilitatea prozei, teatrului și mai ales a poeziei de azi; s-a ajuns, în acest context, chiar la o falsă problemă. Unii poeți susțin inaccesibilitatea ca esență a poeziei, poezia nefiind creată pentru a fi comunicată cuiva.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În istoria poeziei europene, problema accesibilității e o noțiune modernă; ea se pune mai ales după simbolism, cînd poezia începe să nu mai fie o poezie a *existenței* sau a *istoriei* omului, cînd poezia nu mai spune *ceva* despre lume, ci lumea se spune prin ea, cînd, *aparent* fără conținut, poezia devine o dramă a cuvintelor. Poetul modern *se joacă* sau poate practică un joc magic al cuvintelor. Vraja, dusă pînă la drogare, a poezei se reduce acum la joc, la vagabondajul cuvintelor, înțeles fie ca o irațională asociere, fie ca o organizare geometrică, dusă pînă la încifrare. Prin cuvinte omul își spune totul, dincolo de cuvinte el nu mai e nimic.

Devenind dramă a cuvintelor și nemaifiind dramă a existenței sau istoriei, poezia și-a aflat un obiect și un subiect în sine, devine aproape *lucru în sine*, iar poetul se comportă ca un *homo ludens*, după expresia lui Huizinga.

Dacă intervine aici, pentru a citi și a gusta poezia (ca o necesitate), o nouă coordonată spirituală — *inițierea* — faptul devine istoric prin natura lui, el reprezintă un stadiu, o evoluție a poeziei, o fază a istoriei poeziei. Acest caracter nou al poeziei moderne e un fenomen de structură: mutația valorică s-a produs integral, ca modalitate estetică. De exemplu, în contactul cu folclorul, poeții contemporani ocolesc citate și decupajele, prelucrările și apelează la filtrări de sensibilități condensate, la izvoare esențiale, topite în forme specifice, mai greu de sesizat. Pe contemporani îi interesează mai mult sensibilitățile arhaice; asistăm azi chiar la un fel de înregistrare *suprarealistă* a folclorului. Se poate vorbi de relația dintre folclor și literatura absurdului chiar. În această fază, am spune *estetică*, transfigurativă, într-o altă lumină și cu alte preferințe pentru idei, sonuri sau culori, chiar elementele de pitoresc, la prima vedere superficiale, capătă expresivitate profundă. Putem observa mai ales în plastica vremii noastre suite de sinteze originale în acceptarea folclorului, de la expresionism la suprarealism și arta abstractă contemporană. În plastică se cultivă desenul arhaic, cu linii simple, ca un joc abstract de copii, mai totdeauna simbolic. Blaga, utilizînd pe Worringer, făcea o legătură între arta primitivului și a copilului și apropia aceste sectoare de arta abstractă. Literatura este implicată cu oarecare întîrziere în această interferență, poeții căutînd un fel de suprarealism etnic, țărănesc. Poeții iau contact cu filoane folclorice mai absconse, mai primare, pe care nu le mai imită și nici nu le mai comentează discursiv. Poeții iau din folclor *simboluri*, nu mai iau *subiecte*. Pentru poeții moderni sînt mai interesante zonele folclorice mai *criptice*, mai „plutonice", ca *descîntecele* și *bocetele*, specii care nu expun din punct de vedere istoric ceva, ci se bazează pe magia cuvintelor, pentru moderni e mai interesant folclorul copiilor, din care se alimentează poezia onirică și abstractă.

Chiar *bocetul* sau *descîntecul* în sine presupun o *inițiere*, pentru marea masă aceste specii apar *criptice*, au o elementară încifrare, în sensul că nu răspund ca fenomenologie unor *serii* istorice.

Așa cum își creează *simili folclorice*, poeții moderni înlocuiesc logica prin altă logică, estetica printr-o altă estetică. Aici însă intervine posibilitatea de a se produce falsul artistic.

Noi distingem două faze în creația poetică: *o fază psihologică*, de apariție a poeziei (joc de cuvinte, de sensibilități, simboluri, intelectualitate etc.) și o fază de *comunicare* a poeziei. Faza de comunicare, în mod fatal, presupune o adresă. Rămîne de văzut cît de mare sau cît de mică este această adresă.

Absolutizarea poeziei ca stare muzicală, ca posibilitate de a comunica nemijlocit cu necunoscutul, și mai ales de a se comunica, nu înseamnă în mod neapărat cifrare și încifrare, nu înseamnă să scrii numai pentru tine, starea de poezie fiind unică, inabordabilă dincolo de poetul devenit mediu al unui dicteu, al unor structuri magice, al unor jocuri sublime. Chiar dacă poezia e joc sau magie, ea se comunică pe sine și *comunicarea* are obiectivitatea mijlocită a expresiei artistice. Trebuie subliniată mereu această dihotonie genetică: *poezia interioară* (starea de poezie) și *poezia-operă de artă* (comunicată, adresată cuiva).

Trebuie să se facă mereu distincția (G. Călinescu a subliniat-o adesea) între inteligibilitate și accesibilitate, ultimul termen presupunînd un contact, o comunicare bazată pe sensibilitate sau intelectualitate. În acest sens, de multe ori ne apare ermetică (vorbim de un ermetism

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

al poeților care au ceva de spus) chiar o poezie clasică. Dar și ermetismul depinde de cultura, de inițierea cuiva. E paradoxal faptul că marii poeți ermetici nu se considerau ermetici ; Valery mărturisea lui Jean Schlumberger în 1927 : „J'ai besoin des autres comme de miroirs" (Jean Schlumberger, *Rencontres*, Paris, 1968, p. 42). Și Ion Barbu vorbea de „lumina visului", combătînd pe suprarealiștii care degajau din vis mai mult o succesiune contradictorie de imagini, recomandîndu-le o *logică a visului*. Coincident, Arghezi echivala starea onirică cu cea psihologică, iar ipoteza comunicării cu o „abstracție albă" ; la Blaga poezia era o spiritualitate, o sondare a misterului, dar comunicarea devenea metaforă (revelație).

Inaccesibilitatea este negarea artei. Statui din fum, arhitecturi din vid, poeme din senzații sau din *necuvinte* nu sînt posibile decît într-un capitol de patografie a culturii.

EUGENIA POPEANGĂ

Este evident pentru oricine că în momentul social-istoric pe care îl trăim problema accesibilității operei de artă pierde sensul unic al receptării totale de către public, și capătă o multiplicitate de înțelesuri. Fără a fi clară, simplă, lineară și lezistă, o operă literară poate fi totuși accesibilă, și gradul de accesibilitate al acestei opere literare devine direct proporțional cu gradul de receptare din partea publicului cititor. Se pare că epoca noastră cere tot mai mult literaturii o ieșire din static și din lumile interioare ale „eului". Se preconizează o literatură a străzii, a faptului cotidian, a realității imediate și frapante. Și credem că se observă o legătură mult mai strînsă dintre creator și public, acesta din urmă intervenind chiar în actul creației și dirijînd într-un fel orientarea producției literare.

În general, eticheta de „inaccesibilă" a fost aplicată poeziei, și în ceea ce privește literatura noastră sînt de notat o serie de tendințe de încifrare a mesajului poetic, de preluare a mijloacelor formale ce au caracterizat modernismul. Drumul poeziei către public devine în acest caz din ce în ce mai anevoios. Se vehiculează teoria „talentului obligatoriu" al lectorului și necesitatea ridicării acestuia pînă la poezie și nu a degradării poeziei prin explicitare. Receptarea dificilă a poeziei, inaccesibilitatea ei, nu se explică prin aceea că n-am avea un public îndeajuns de elevat, ci prin faptul că literatura cotată drept încifrată și inaccesibilă este, după părerea noastră, o literatură anacronică, o literatură care încearcă să îmbrace o realitate vie, acută, pregnantă, în haine demodate. Poate că ar fi bine să se cunoască exemple cum ar fi cel al lui Jorge Guillén, poet spaniol care promovează în tinerețe neogongorismul, apoi se supune poeziei geometrice a lui Paul Valéry, ca spre sfîrșitul vieții să dea un volum intitulat „*Clamor*" (Strigătul) — volum ce reprezenta o punere în acord a operei sale cu mersul vremii și cu problematica epocii. Acest exemplu demonstrează cum poeții care și-au făcut din „inaccesibilitate" un crez în viață, sînt obligați de ritmul vieții însăși să devină ecouri ai frămîntărilor umane generale.

Criticii literare îi revine sarcina de a judeca creația și de a da pentru momentul respectiv o sentință, de a preciza și afirma o valoare. De multe ori, însă, chiar critica se folosește de un limbaj greoi, pretios, care face și mai puțin accesibilă opera despre care este vorba. Nu de puține ori articolele de critică literară, cronicile, recenziile, nu sînt altceva decît o etalare de cunoștințe de cultură generală, interesante ca atare, dar cu nimic în folosul operei analizate. Utilizarea abuzivă de termeni străini, necunoscuți în limba noastră, citarea unor personalități străine în sprijinul unor judecăți care ar fi normal să se susțină prin opera însăși, fac din unele articole citadele inexpugnabile în calea ajungerii la înțelegerea mesajului operei. De aceea, credem că este de datoria criticii literare să contribuie la realizarea contactului corect dintre operă și public, printr-o judecare a operei în contextul social-istoric în care apare, printr-o acordare a acesteia, nu la alte literaturi în primul rînd, ci la literatura noastră. Critica lite-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rară trebuie să aibă un cuvînt de spus și în receptarea unor metode și curente ce bîntuie în critica de aiurea. Este necesară o receptare diferențiată și o aplicare critică a acestora.

Mai putem adăuga că i se cere criticii literare să ajute publicul în depistarea adevăratelor talente și valori, din multitudinea care pretinde a face literatură. Criticul literar trebuie să păstreze o ținută obiectivă, semnalînd cu curaj atît adevăratele valori ale literaturii, cît și orice încercare de impostură literară ascunsă în umbra „inaccesibilității".

MIOARA APOLZAN

Cred că accesibilitatea ar trebui înțeleasă ca o noțiune de sociologie literară, în definiția căreia intră trei termeni și relațiile dintre ei: creator-consumator-societate. Mai mult decît gustul, accesibilitatea este condiționată de cel de-al treilea termen: societate. Îmi place acest lucru, deci îmi este accesibil; sau: nu-mi place acest lucru, deci nu-mi este accesibil. Nu se poate explica accesibilitatea prin gust. Accesibilitatea este oarecum independentă de voința noastră concretă de apreciere, presupune *obiectivizarea* subiectivității. Și gustul poate fi educat, dar accesibilitatea presupune în primul rînd un ansamblu de calități, exersarea lor, educarea. Este un act de concretizare a culturii individului, a unor noțiuni atît de știute, încît devin reflexe și se manifestă dincolo de subiectivitate, ca o a doua natură.

Accesibilitatea trebuie legată de mediul social al celorlalți doi termeni. Dacă în Occident este întrucîtva explicabil de ce în unele medii sensul actului creației este acceptat în puritatea lui, la noi el trebuie să aibă un sens concret, care să corespundă mersului societății socialiste.

Intervine aici creatorul. Dacă el acceptă să scrie pentru un public mai larg sau pentru o elită sau eventual pentru sine (ceea ce este discutabil). Totuși creația artistică (din moment ce există) este supusă judecății publicului. Se întîmplă adesea ca artiști mari să nu fie înțeleși de contemporanii lor (și așa și trebuie să fie capodoperele, anticipații ale viitorului), ci doar de un grup restrîns de intelectuali, de oameni oarecum specializați în domeniul respectiv sau în orice caz foarte bine pregătiți. În acest caz, valoarea operei nu trebuie legată de accesibilitate. Dacă nu înțelegi o anume operă, nu e nici admis să o negi. Negarea trebuie bazată pe înțelegere și nu pe confuzie. De aici lucrurile se complică foarte mult, la scriitorii contemporani tentația absolutului manifestîndu-se în cazul pe care-l discutăm ca o tendință spre valoarea absolută. Dar aceasta nu poate fi deci o posibilitate virtuală — în realitate opera neridicîndu-se la acest nivel sau fiind înțeleasă de un număr foarte mic de indivizi. Se pune și întrebarea dacă există opere mari care să fie accesibile unui public foarte larg, cît mai larg. Valoarea poate fi (sau chiar este) invers proporțională cu accesibilitatea? Care este sensul accesibilității? De la artist spre public sau de la public spre operă? Firesc este ca cititorii să se ridice la înțelegerea operei, deci sensul accesibilității să fie unic. Altfel, pe măsura educării lor, cititorii vor pretinde o altă ordine valorică, nu se vor mai mulțumi cu ceea ce le-a plăcut odată. Ar însemna în acest caz că pe măsura înțelegerii operei de către cititori să existe scriitori sacrificați?

MIHAI COSTINESCU

Raportul la cel de al X-lea Congres al Partidului Comunist Român tratează problemele creației literare în capitolul „Activitatea ideologică-educativă pentru ridicarea conștiinței socialiste și a nivelului de cultură a maselor", unde se arată că menirea artei, a literaturii, este să contribuie la elevarea spirituală a membrilor societății socialiste, la formarea omului nou, multilateral dezvoltat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aș vrea să relev firul dialectic care unește într-un singur tot trei aspecte: educația, formarea omului multilateral dezvoltat și accesibilitatea.

Este cunoscut că arta poate avea și o funcție educativ-formativă, că poate ajuta la dezvoltarea multilaterală a personalității umane. V. I. Lenin vedea dezvoltarea multilaterală a omului realizabilă numai în condițiile educației comuniste, ale cărei țeluri sînt educația intelectuală, politehnică, morală, fizică și estetică. Desigur, nu putem cere artei să contribuie la educarea fizică și politehnică, dar arta poate contribui la dezvoltarea intelectuală, morală și estetică. Fiind deci vorba despre educație, care este un proces și nu ceva static, trebuie să amintim că unul din principiile procesului didactic-educativ este cel al accesibilității, care cere solicitarea subiectului de educat — în cazul nostru, cititorul de literatură — potrivit gradului său de dezvoltare. Și nu constituie pentru nimeni un secret faptul că între membrii societății există diferențe de dezvoltare. Aceasta înseamnă că ceea ce este accesibil unora, este mai puțin sau chiar inaccesibil altora. Dar, de la literatură se cere în primul rînd să contribuie la formarea multilaterală a omului, adică la creșterea capacităților sale perceptive intelectuale și estetice, astfel încît ceea ce îi era inaccesibil să îi devină accesibil.

Acest proces se supune unei desfășurări dialectice, nu poate fi realizat dintr-o dată, ci necesită un efort din partea cititorului, iar din partea scriitorilor o diversificare a modalităților de creație în diferite grade de accesibilitate. Bineînțeles că nu putem admite ca impostura să se ascundă în spatele unor manifestări literare care ar fi cu atît mai valoroase cu cît sînt mai inaccesibile.

Trebuie să intervină aici critica literară, a cărei datorie este să demaște imediat și categoric orice încercare a impostorii de a pătrunde în literatură. Criticii literare îi revine de asemenea datoria de a-și explica modalitățile literare mai puțin accesibile, așa încît o dată înțelese ele să devină un bun cîștigat pentru cititorii care se apropiaseră cu greutate de ele. În felul acesta, critica literară dobîndește un rol esențial în procesul neîntrerupt de perfecționare a capacităților intelectuale, estetice și morale ale omului societății noastre, ajută astfel, alături de opera literară, la ridicarea nivelului de cultură a maselor și a conștiinței socialiste.

MIHAI MORARU

Doar epocile revoluționare, în care domină idealul egalității sociale, sînt propice maximei accesibilității artistice. Astfel de epoci generează poeți direcți, limpezi: Maiakovski, Brecht etc. Imaginea maselor largi scandînd poezia în piețe publice nu poate fi asociată decît unor asemenea epoci, în care accesibilitatea înseamnă, dacă nu pare forțat termenul, co-sentire. Nu vreau să fac ieftine și simple deducții, dar a face legătura între ceea ce îmi pare definitoriu pentru epoca actuală și anume regenerarea tendinței surclasării sociale și a instinctului proprietății și între tendința actuală spre încifrare, spre formele baroce, spre jocul verbal, spre formele monstruos animaliere (și aș putea oferi pentru fiecare din aceste aspecte, numai din poezie, cîteva nume: Nichita Stănescu, Leonid Dimov — pe care nu doar eu îl consider poet baroc sau poate mai degrabă barochist — recultivă formele fixe, cuvîntul bizar; predilecția pentru „vis", supranumiții „onirici"; apoi Marin Sorescu — distrucția clișeului verbal, automatismul, ironia; Vintilă Ivănceanu — plimbă forme monstruoase pe străzi de oraș medieval, animale de „Zoofobie", și am numit aproape întîmplător). Această legătură nu-mi pare totuși a fi o forțată căutare a determinării operei de artă de către contextul social. Pentru că mai este încă o problemă și anume că poezia de acest gen poate fi mimată cu o oarecare ușurință (ceea ce arată încă o dată că ea ține mult de artifex) și de aici dezorientarea publicului și numeroasele clamări ale diverșilor educatori sau cetățeni pentru „a se pune ordine"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în poezie și pentru a se determina o dată adevăratele valori. Lăsînd la o parte faptul că o asemenea operație a fost dintotdeauna greu de rezolvat, o critică probitate profesională i-ar obliga pe criticl să-și pună și întrebarea în numele cărui sistem estetic pot veni să spună „în lături" inflației falsului?

Pentru că a constata descătușarea dintr-un sistem uzat de percepte estetice nu înseamnă încă a găsi o nouă formulă de judecare valorică a operei.

Și pentru că, personal, nu cred că relația cu publicul este aceasta atît de simplu înțeleasă : scriitorul scrie, criticul critică (dă verdictul), publicul (nu, nu publică), publicul primește și înțelege grație factorului mediator.

Nu. Accesibilitatea o văd ca pe o desființare a distincției artist-public și chiar a distincției dintre arte (marea tară a omului modern este „spectatoriatul" său, inhibarea potențelor sale artistice), un drum spre un nou sincretism al artelor, asemeni celui originar. Cînd spun, spre exemplu, desființarea distincției actor-spectator nu mă gîndesc la spectatorul care e pus să judece, ci la participarea lui directă și chiar fără „scenariu" (într-un fel, spectacolele de happening sînt astfel, pentru că un spectacol de happening cuprinde și anume forme de manifestare plastică etc. și participarea tuturor performerilor), apoi formule hibride : teatrul de poezie, spectacolele sunet și lumină, care deși nu provoacă totala participare a primitorului, prin faptul că ating domenii limitrofe, îmi par a reprezenta modernul sens al *acționării* artistice. În concluzie, văd o rezolvare a problemei accesibilității în sensul *participării la crearea* operei de artă.

ROXANA SORESCU

Noțiunile trebuie precizate și delimitate. Accesibilitatea nu se confundă nici cu ușurința cu care pătrund unele lucrări în public, nici cu interpretarea general-acceptată a unor opere cunoscute. Este necesar ca discuția să se poarte ținînd seama de diferitele nivele ale accesibilității : opera lui Eminescu este abordabilă și ca text de romanțe și ca expresie a filozofiei budiste. „Aderarea" publicului, de care s-a vorbit, ține de factori de cultură și de determinare socială, care trebuie avuți în vedere pentru orice discuție. Poate că primul lucru ce necesită a fi scos în evidență este relativitatea noțiunii de accesibilitate. Ea este dependentă de realități exterioare operei de artă. Stratificarea culturală e prima dintre ele, de ea depinzînd capacitatea de înțelegere, prima etapă a accesibilității. Dacă, așa cum s-a arătat, cea de-a doua etapă este posibilitatea de aderare la mesajul operei, înseamnă că nu pot fi ignorate condițiile sociale ale receptării ei. Romanul femeii sofisticate din plictiseală este accesibil doamnei preocupată doar să-și plimbe cățelul, dar va fi opac pentru o muncitoare. Recepționată la alt nivel, opera se transformă, pînă la a deveni de nerecunoscut.

Nu trebuie să confundăm accesibilitatea cu facilitatea ținînd de mijloacele de expresie, de stratul superficial al operei. Este primejdia care pîndește și deformează continuu receptarea poeziei, pentru care muzicalitatea poate fi un obstacol în comunicarea cu viziunea interioară, mai adîncă.

În sfîrșit, trebuie să delimităm clar, și aceasta mi se pare esențial, accesibilitatea de valoare. Confuzia noțiunilor este ucigătoare pentru o literatură. N-a trecut multă vreme de cînd ceea ce era spus ostentativ limpede, cu teza subliniată, eventual cu vreun personaj care să explice cauzele sociale ale atitudinii altora era considerat implicit bun. Cele mai accesibile sînt romanele foileton. Desigur, nu trebuie să uităm că și excesul contrar e la fel de periculos. Snobismul multora declară valoros ceea ce este inaccesibil, cu aerul că ei înțeleg ceea ce muritorilor de rînd le e ascuns. Pe acest snobism mizează majoritatea impostorilor în artă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

E mai ușor, cred, să delimităm accesibilitatea, cum am și făcut-o, față de mijloacele de expresie, față de conținutul operei și față de valoarea ei reală, decît să o corelăm cu noțiunile care o determină. Cred că una dintre aceste corelații poate fi stabilită între accesibil și reprezentativ. Numai în măsura în care opera este reprezentativă pentru o concepție despre lume, viață și artă, numai în acea măsură ea devine accesibilă grupului purtător al acestei concepții. Aceasta nu se confundă nici cu tezismul, nici cu mesajul conștient al scriitorului. Autorul este el însuși rezultanta unor forțe sociale, istorice și individuale a căror coincidență cu forțele acționînd asupra publicului determină, în mod fundamental receptarea și acceptarea operei. În rest, accesibilitatea formei este o chestiune de cultură.

★

Bineînțeles, la capătul unei asemenea discuții nu au putut fi trase nici un fel de concluzii, în sensul didactic al cuvîntului. S-au desprins însă cîteva probleme — chele pe care cercul își propune să le abordeze într-un viitor apropiat.

În primul rînd, consensul a fost unanim în a considera că problema accesibilității operelor literare nu poate fi cercetată într-un sens univoc. Accesibilitatea este prin definiție o relație între creatorul producător de opere de artă și auditoriul (publicul) căruia aceste opere îi sînt adresate. Iar dacă e așa, cercetarea se cere a fi întreprinsă în ambele direcții. Dacă se constată la un moment dat fenomene de „respingere", cauzele trebuie căutate (cel puțin ca ipoteză de lucru) în ambele capete ale relației (Dezvoltînd metafora, ele pot fiinșa și în inima donatorului, dar și în organismul social căruia ea îi este destinată; precum și în ambele structuri).

Dar pentru ca o asemenea cercetare, prin natura ei și *sociologică* și *estetică*, să poată fi întreprinsă cu șanse de reușită minime, unele disocieri trebuie făcute de la început, tot ca ipoteze de lucru.

Accesibilitatea nu trebuie să fie confundată cu preferința manifestă a publicului pentru cutare tip de opere literare. Pentru că preferința aceasta e, inevitabil, din unele puncte de vedere, întotdeauna conservatoare. Lenin le cerea scriitorilor să devanseze referințele cititorilor, să-i „conducă" în educația lor formativă. În consecință, lipsa de interes a publicului, la un anumit moment, pentru anumite opere literare, nu poate fi considerată ipso facto ca un semn al inaccesibilității și nici invers. Accesibilitatea nu se constată, ci se verifică în timp. O operă mare, o capodoperă, pînă la urmă întotdeauna își găsește drum spre inima și mintea poporului.

Totuși nu poate fi stabilită nici o relație de identitate între accesibilitate și valoare. Pentru că problema nu ne interesează în abstract, ci ca un fenomen concret istoric. Este doar în afară de tăgadă că au existat opere de înaltă valoare artistică ce s-au bucurat de adeziunea imediată a unui auditoriu foarte numeros, dar și opere, să zicem tot atît de împlinite artisticește, dar care și azi sînt îndrăgite doar de grupuri restrînse de inițiați. Din punct de vedere social, valoarea lor astăzi este evident diferită. După cum pot exista opere complet lipsite de valoare artistică, dar care se bucură de popularitate datorită unor însușiri extraliterare (romanele polițiste de pildă) dar și opere care sînt căutate, cu toată neîmplinirea lor, pentru niște virtuți estetice totuși și care de bună seamă cunosc răspîndirea tocmai pentru că răspund, la un mod rudimentar poate, dar răspund unor nevoi estetice ale societății la un moment istoric dat. În cercetarea unei probleme ca aceasta, nici o idee preconcepută nu poate fi admisă. Accesibilitatea e o realitate și se cere a fi studiată ca atare.

Dar tocmai pentru că este o realitate, accesibilitatea trebuie să fie cercetată în concretețea ei, deci și în varietatea ei. Și în asta constă miezul problemei. Ca realitate socială, accesibilitatea nu e uniformă, ci, dimpotrivă, se află într-o continuă transformare: ceea ce nu e

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

accesibil azi, devine accesibil mîine și invers. Mai mult, există în istoria accesibilității și un fel de dialectică aproape fatală a respingerilor și recuperărilor succesive, care și ele trebuie să fie luate în considerație dacă vrem să întreprindem un studiu complet. Apoi — după cum au subliniat-o și participanții la discuția noastră — accesibilitatea e de tipuri diferite. Tocmai pentru că o operă literară răspunde întotdeauna unui complex de cerințe sociale, accesibilitatea se poate realiza pe traiectoria oricăreia din aceste cerințe. O operă literară poate interesa (indiferent de valoarea ei estetică intrinsecă) mai ales pentru problematica ei, dar poate interesa și (indiferent de problematică) pentru noutatea modalității artistice. Firesc, un creator e sensibil cu precădere la adeziunile ce se statornicesc pe traiectoria propriei sale sensibilități; el vibrează cu mai multă spontaneitate la accesibilitățile de tip „de la artist la artist", însă ar fi cel puțin derutant să reducem problema la atît. Am spune chiar că în contextul în care problema a fost formulată, deocamdată ne interesează mai mult relațiile de accesibilitate „de la artist la neartist", căci numai acestea angajează societatea în tot complexul ei. S-ar putea răspunde că din acest punct de vedere „neartiști" nu există. Întrucît chiar dacă nu creează opere de artă, fiecare om e artist în măsura în care e înzestrat cu un simț estetic, iar problema adeziunii la artă a puținilor indivizi complet inapți să simtă arta ca artă nu ne interesează, tocmai pentru că din punct de vedere social nu contează. Obiecția e valabilă, dar relativ totuși. Pentru că, deși fiecare om e „artist" (în sensul că e înzestrat cu capacitatea de a-și asimila lumea și esteticește), există totuși o mare deosebire între creatorii de noi valori și „artiștii" de rînd, cărora aceste valori le sînt adresate. A ignora aceste deosebiri, înseamnă a scoate problema din cadrul ei social, firesc.

Se știe că în *Ideologia germană* K. Marx și F. Engels susțineau că „concentrarea exclusivă a talentului artistic la anumiți indivizi și, în consecință, înăbușirea lui în marea masă sînt o urmare a diviziunii muncii". După concepția și în previziunea lor, „într-o organizare comunistă a societății dispare subordonarea artistului față de mărginirea locală și națională, izvorîtă exclusiv din diviziunea muncii, precum și izolarea artistului în cadrul unei anumite arte, fapt datorită căruia el este exclusiv pictor, sculptor etc., astfel încît însăși denumirea activității sale exprimă îndeajuns de clar mărginirea dezvoltării sale profesionale și dependența sa de diviziunea muncii. Într-o societate comunistă nu există pictori, ci, cel mult, oameni care, printre altele, se ocupă și de pictură" (Marx-Engels, *Despre artă*, vol. I, București, 1966, p. 243).

Dar dacă acceptăm, ca sens inevitabil al dezvoltării, această perspectivă, nu putem să nu observăm pe loc că de împlinirea previziunii ne desparte o perioadă destul de îndelungată, în care arta va continua să fie cultivată în special de profesioniști. Ceea ce, inevitabil, va conduce și la formarea unei psihologii de breaslă. Dar tot în spiritul lui Marx și Engels sîntem înclinați să adăugăm că drumul spre accesibilitatea largă trece întotdeauna și va trece cu atît mai mult de acum înainte prin îngrădirea conștientă de către artist a mentalității de breaslă, pe care nu întîmplător Marx și Engels o califică ca *mărginire* (în sensul propriu, exact, al cuvîntului). Sîntem deci din nou în fața unei relații dialectice — pe de o parte, artistul fiind încă profesionist, în condițiile unei dezvoltări încă neîndeajuns de evaluate a simțului estetic la majoritatea populației, firesc va căuta să verifice accesibilitatea artei sale în primul rînd prin eficiența ei pe traiectoria relației între artist și artist, pe de altă parte însă înclinația aceasta tot atît de inevitabil îl „mărginește", în consecință el nu va putea să nu tindă să se elibereze de ea, să se adreseze auditoriului „peste capul poeților", cum spune undeva Maiakovski.

Dacă arta ce s-ar crea numai pentru artiști se condamnă de la sine la o existență „larvară", în vremea noastră, artistul încă nu se află totuși în situația de a se adresa unui auditoriu pe de-a-ntregul competent, inițiat, cunoscător al limbajului specific al cutărei arte. De

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

alci inevitabile oscilații, pendulări de la o extremă la alta, căutări și experiențe, care ca atare nu pot fi nici „consacrate" nici „condamnate", ci se cer a fi studiate tocmai în lumina caracterului foarte concret pe care-l are relația „artist-auditoriu" în epoca noastră. Nu de declarații de principiu noi ducem lipsă în acest domeniu, ci de cercetări foarte minuțioase, sistematice — realizate cu ajutorul metodelor avansate pe care ni le oferă epoca noastră de progres impetuos în domeniul posibilităților de prelucrare statistică a faptelor vieții.

E ceea ce și-a propus să realizeze, deocamdată în proporții foarte modeste, un grup de tineri entuziaști de la Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu". Credem însă că problema ar merita să fie abordată cu forțe mai numeroase și cu mijloace mai perfecționate. Întemeierea Academiei de Științe Sociale și Politice creează în acest sens noi condiții favorabile. Sperăm că ele vor fi valorificate prin cercetarea complexă și multilaterală, la împlinirea căreia Institutul „George Călinescu" e nerăbdător să-și aducă contribuția.

Mihai Novicov

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală și comparată, Studii teoretice și aplicative**, 1967, 209 p., 6 lei.

G. STREMPEL, FL. MOISIL, L. STOIANOVICI, **Catalogul manuscriselor românești**, vol. IV, 1967, 703 p., 32 lei.

Sub red. PAUL CORNEA și ELENA PIRU, **Documente și manuscrise literare**, vol. I, 1967, 387 p., 19,50 lei.

D. D. ROȘCA, **Influența lui Hegel asupra lui Taine teoretician al cunoașterii și al artei**, 1968, 315 p., 16 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

* * * **Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu.** Volum colectiv, sub îngrijirea științifică a lui Ovidiu Papadima, 1968, 499 p., 26 lei.

D. VATAMANIUC, **Ioan Slavici și lumea prin care a trecut**, 1968, 619 p., 38 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. II, **De la Școala ardeleană la „Junimea"**. Redactor responsabil Al. Dima, 1968, 840 p. 50 lei.

Palia de la Orăștie. Text, facsimile, indice. Ediție îngrijită de Viorica Pamfil, 1968, 497 p., 60 lei.

IOAN URBAN JARNIK și ANDREI BÂRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal.** Ediție îngrijită, cu studiu, note și variante, de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

* * * **Studii de literatură comparată.** Redactori responsabili : Al. Dima și M. Novicov, 1968, 296 p., 11,50 lei.

ION CREȚU, **G. Ibrăileanu — Restituiri literare**, 1968, 392 p., 28 lei.

* * * **Documente și manuscrise literare**, vol. II, alese, publicate, adnotate și comentate de Paul Cornea și Elena Piru, 1969, 372 p., 25 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 177—344

I. P. L. — c. 5309 | 43461 | Lei 25.—

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro